QUADRANTE 6

RIVISTA MENSILE
OTTOBRE ANNO XI

MASSIMO BONTEMPELLI
P.M. BARDI: DIRETTORI

TRADIZIONALE O MODERNO ?

RADIO

indíce un concorso libero ad ogni Radioamatore per le migliori risposte ai seguenti quesiti :

1. Nell'acquisto di un apparecchio radio, dareste la preferenza ad un apparecchio montato in mobile di stile tradizionale ovvero in mobile di stile moderno?

2. Quali sono le ragioni della Vostra preferenza?

3. Siete in grado di esporci quali dovrebbero essere le caratteristiche del mobile avente lo stile da Voi preferito?

NORME

I. - Ogni concorrente dovrà far pervenire la propria risposta in busta chiusa alla Compagnia Generale di Elettricità - Sezione Commerciale Radio - Via Borgognone, 34, Milano - indicando chiaramente nome, cognome e residenza.

II. - Il concorso scade alla mezzanotte del 20 Ottobre 1933-XI, e non saranno prese in considerazione le risposte che pervenissero oltre tale data.

III. - La Giuria, nell'esaminare le risposte, terrà conto della loro concisione e chiarezza, nonché dell'originalità di contributo al progresso radiotecnico.

IV. - Alle migliori risposte saranno assegnati i seguenti premi:

1. CONSOLETTA XI-1933
2. SUPERETTA XI-1933
3. AUDIOLA

V. - La decisione della Giuria sarà comunicata sul *Radiocorriere*. del giorno 19 novembre 1933 - XII, e non potrà dar luogo a reclami,

VI. - I premi saranno consegnati o spediti, franchi di ogni spesa. alla residenza dei vincitori.

COMPAGNIA GENERALE DI ELETTRICITA' - MILANO

I MAESTRI DE
L'ARCHITETTVRA
CLASSICA

G-K. LVKOMSKI

G. K. LUKOMSKI

Architetto Conservatore dei Palazzi Imperiali di Zarskoie-Selo

I MAESTRI DELLA ARCHITETTURA CLASSICA DA VITRUVIO ALLO SCAMOZZI

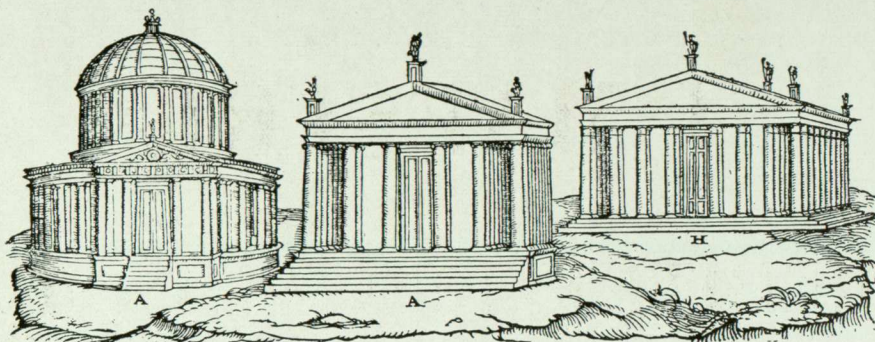
PREFAZIONE SUL DIVENIRE DELL'ARCHITETTURA MODERNA
DESUNTA DALLE DISCUSSIONI DI UGO OJETTI
E MARCELLO PIACENTINI

Volume in-quarto di XVI-456 pagine con 350 illustrazioni e tavole

Legato in tutta tela Lire 150

ULRICO HOEPLI
EDITORE DELLA REAL CASA
MILANO
A. D. MCMXXXIII - XI

G. K. LUKOMSKI

I MAESTRI DELL' ARCHITETTURA CLASSICA

G. A. RUSCONI. «Libro d'Architettura secondo precetti di Vitruvio» (1590).

INDICE GENERALE

ULRICO HOEPLI EDITORE MILANO

Dalla CONCLUSIONE.

...Cinque secoli di una ininterrotta serie di grandi maestri di architettura hanno tenuta viva sino ai giorni nostri l'arte classica, che già nel Rinascimento, risorta dall'oblio medioevale, aveva fatto rifulgere di immortale gloria il genio creativo e lo spirito artistico della stirpe di Roma ...

Ritengo per me, che mai come oggi questo insieme di norme e di leggi sia stato così vivo ed attuale, tanto da dover esser non solo tenuto presente, ma addirittura assunto come guida da coloro che vogliono creare nuove forme architettoniche, sulle quali esso non mancherà di avere un'influenza decisiva. L'equilibrio e la armonia superba di questo stile classico, così appropriato allo spirito italiano, non mancherà di segnare colla sua impronta moderatrice le costruzioni che dovranno testimoniare la grandezza di Roma, di quella stessa Roma che noi abbiamo veduto risorgere una prima volta dalle secolari rovine nelle tavole riprodotte in questo volume, per opera di artisti che la amarono e venerarono; di quella stessa Roma la cui grandezza passata ci riempie di ammirazione ogni volta che, oggi, il piccone archeologico ne trae un lembo fuori dalle tenebre dell'oblio. Ma l'importanza di questo movimento tendente al classico non si limiterà alla sola Italia: dipartendosi da Roma, i raggi di questa atmosfera artistica sono destinati a varcare i Mari e gli Oceani, e portare nuova luce e nuovo equilibrio di forme nell'arte universale, in quella europea, che ha già di per sè gloriose e belle tradizioni e in quella dei continenti più giovani, che con l'Europa rivaleggiano. Dovunque passerà il soffio di questo classicismo, lascerà un'impronta di quella sana armonia, che è la suprema vetta dell'arte ....

IDEA GEOMETRICAE ARCHITECTONICAE AB ICHNOGRAPHIA SVMPTA · VT PERAMVSSINEAS POSSINT PER ORTHOGRAPHIAM AC SCAENOGRAPHIAM PERDVCERE OMNES QVASCVNQVAE LINEAS · NON SOLVM AD CIRCINI CENTRVM · SED QVAE A TRIGONO ET QVADRATO AVT ALIO QVOVISMODO PERVENIVNT POSSINT SVVM HABERE RESPONSVM · TVM PER EVRYTHMIAM PROPORTIONATAM QVANTVM ETIAM P SYMMETRIAE QVANTITATEM ORDINARIAM AC PER OPERIS · DECORATIONEM OSTENDERE · VTI ETIAM HEC QVAE A GERMANICO MORE PERVENIVNT DISTRIBVENTVR PENE QVEMADMODVM SACRA CATHEDRALIS AEDES MEDIOLANI PATET · ET C · P · M · C · C · A · P · VI · Q · C · AC AF · D ·

H A B C Z T Z D E F K

INTERIORES · CELLARVM · COLLATERALES · CELLARVM · ANGVLARES · CELLARVM ·

VITRUVIO - L. I. Ed. 1521 (Como), p. XV.

ULRICO HOEPLI EDITORE MILANO

NOTIZIARIO LETTERARIO

CAESAR

Da questo notissimo romanzo di Mirko Jelusich è stato tratto un dramma che la Compagnia Picasso-Battiferri metterà in scena tra breve al Teatro Manzoni di Milano e porterà poi sui teatri di tutta Italia.

Del libro è uscita ora la terza edizione

(L. 15.—)

Bella vita vagabonda

L'Autore di quel "Cacciatore si nasce„, che ha rivelato all'Italia uno scrittore nuovo, e di cui in questi giorni si è pubblicata la terza edizione, ha licenziato alle stampe un nuovo libro intitolato come è detto sopra: avventure di caccia, di pesca e d'amore. Questo libro non dev'andare per le mani delle mogli gelose dei propri uomini cacciatori e pescatori. (Per le amanti — le quali sono tutte gelose è un altro conto. Esse vi seguono nelle selve, più fide compagne del vostro Melampo. E niente è più delizioso che essere in compagnia dell'amante in un bosco o lungo un fiume). Questo libro è cibo per le persone forti e erranti, idolatri della natura e dei suoi magnifici doni: la terra l'acqua e la donna.

(L. 8.—)

Il Falco d'oro

Un celebre scrittore inglese si è nascosto dietro l'anonimo per pubblicare questo romanzo che, probabilmente, è in gran parte autobiografico. Esso narra le avventure di un poeta aviatore, smanioso d'amore, alla conquista della sua aurora e di tutto sè stesso. Si tratta di un libro, secondo il giudizio del *Times*, "bello, sconcertante, originalissimo „.

(L. 12.—)

LA SFIDA DI FORD AL GOVERNO

Per intendere l'atteggiamento di Ford e le cause profonde della lotta da lui impegnata col governo di Roosevelt, bisogna leggere il libro: "Perchè questa crisi mondiale?", pubblicato dalla nostra Casa. (L. 20.—)

Confidenze tra Colleghi...

Londra, 4 giugno 1933.

"Credo sappiate che questo libro fu premiato dalla "Book Society „. Ha avuto un successo travolgente. Sinora ne abbiamo vendute

323.000

copie... „.

Sir VICTOR GOLLANCZ
(Editore Inglese).

Major F. Yeats Brown.

LANCIERE DEL BENGALA

« Nulla di simile dopo Dumas ». HUGH WALPOLE.

« Un libro straordinario ... Qui descrive una caccia col rapimento di uno sportman, là con particolari così precisi ed efficaci da farla apparire più crudele di una corrida; in una pagina ci si mostra occupato a tracannar wisky e soda dopo una vittoria di pòlo e poche pagine dopo lo scopriamo che discute della « consapevolezza di Dio » con un asceta indiano ».

ROBERT LYND
(News Chroniche).

« La valeur du volume du Major Yeats Brown est indiscutable ».

C. E. ENGELS
(Les Nouvelles Littéraires).

L. 10

Come è finito Il Piano Quinquennale

La più alta segnalazione del libro di GAETANO CIOCCA

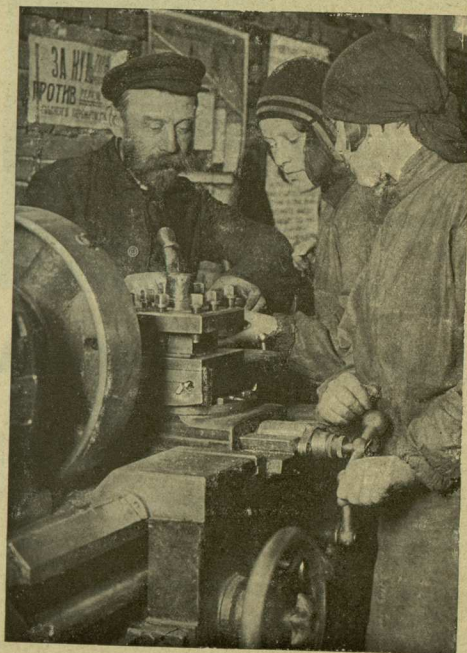
SEGNALAZIONE

"Il libro di Gaetano Ciocca "Giudizio sul bolscevismo - Come è finito il piano quinquennale „ (Editore Bompiani) **è un libro che si legge tutto di un fiato.** Chi scrive ne ha cominciato la lettura alle ore 15 del giorno 10 settembre e ha finito alle 20,25 l'ultima pagina, la 271, che si chiude con una bella terzina dantesca. Chi è l'Autore? E' un ingegnere italiano, che è stato due anni in Russia, non come turista, ma come tecnico, per la costruzione e messa in marcia di uno dei più grandi stabilimenti industriali della economia bolcevica: quello dei cuscinetti a sfere, nei dintorni di Mosca. **E' un uomo dunque, che ha vissuto intimamente nel regime bolcevico,** nel rosso dell'uovo, e ha potuto osservare e notare le fasi e i risultati dell'esperienza quinquennale. Trattasi non di socialismo e meno ancora di comunismo; quello russo è un gigantesco tentativo per realizzare un capitalismo di Stato. Non fa quindi che esasperare, portare all'ennesima potenza i guai del capitalismo privato. L'ing. Ciocca non ha scritto un libro polemico. Egli ha rappresentato la realtà bolcevica qual'è. Le conclusioni sono negative, obiettivamente negative: lo Stato bolcevico che fa l'agricoltore, l'industriale, il commerciante non ha raggiunto i suoi scopi: il benessere della popolazione è più che mai lontano, quello che esiste è la universale miseria di Stato. A pag. 136 l'ing. Ciocca dice che nel sistema economico russo "regnano sovrane l'incertezza, l'imprecisione, la sconnessione „. E a pag. 146 "Fallito è il sogno della felicità industriale che genera la felicità sociale „. A pagina 155 "La sensazione della precarietà, l'incubo che vengano a mancare i mezzi per vivere, seguono il cittadino sovietico come l'ombra „. A pag. 161 "Nelle piccole città il commercio delle cose usate costituisce la normalità e sui mercati non si trova altro. Ciò dà un'impressione di sfacelo. Anche le poche cose nuove paiono prendere la patina del vecchio e l'aspetto generale è di una immensa liquidazione. La povertà distende ovunque il suo manto grigio „.

TUTTI I FASCISTI che vogliono sapere come è finito il piano quinquennale e vogliono documentarsi sulla "reale „ situazione dei Soviet, SONO INVITATI A LEGGERE IL LIBRO DELL'ING. CIOCCA.

Essi vi troveranno anche la conclusione fascista alla quale il Ciocca giunge, perchè solo la concezione corporativa del Fascismo, così come fu elaborata nella Carta del Lavoro, concilia gli interessi del singolo, con quelli della collettività rappresentata dallo Stato. Nella concezione fascista lo Stato non vuol fare l'agricoltore, l'industriale, il commerciante, salvo in casi eccezionali nei quali sia necessario, ma vuole imporre una disciplina all'agricoltura, all'industria ed al commercio.

PIU' CHE UNA RECENSIONE, QUESTA VUOL ESSERE UNA SEGNALAZIONE. IL LIBRO AVRA', COME DEVE AVERE, MOLTI LETTORI E CHIARIRA' MOLTE IDEE.

Dal POPOLO D'ITALIA

Questo giornaletto, che pubblica notizie librarie, primizie, critiche e novelle, viene spedito GRATUITAMENTE a chi ne faccia richiesta all'
EDITORE BOMPIANI - VIA S. PAOLO, 10 - MILANO

QUADRANTE 6

D i r e t t o r i :
MASSIMO BONTEMPELLI, P. M. BARDI
Direzione: Milano, via Brera 21, 82-542
Concessionari esclusivi per la vendita: A. e G. Marco, San Damiano 3, Milano
Abbonamento annuo L. 50; estero L. 100
Un numero lire 5 - Conto Corrente Postale

S O M M A R I O
(O t t o b r e X I)

LA RIVOLUZIONE 28 OTTOBRE XII

28 ottobre.

Siamo in rivoluzione da dodici anni.

Per il mondo che non è fascista, questo carattere permanente della nostra rivolta è poco comprensibile. Fuori d'Italia, per rivoluzione s'intende ancora l'atto rapido, violento e transitorio, col quale un popolo insorge a difesa dei suoi presunti diritti.

Ma la Rivoluzione Fascista che non reagisce a un fatto politico ma bensì a uno stato morale, — vive e crepita da dodici anni, poichè, qui, ogni giorno scaturisce un gesto di ribellione al codice delle consuetudini inermi; ogni giorno si abroga per sempre una legge dell'etica convenzionale; ogni giorno si compie in Italia un atto, grande o piccolo, che in tutto il resto del mondo non si era ancora compiuto e che forse non si compirà mai.

Se questa audace e continua avanzata non fosse, la Marcia su Roma non sarebbe stata che un eroico gesto quarantottesco.

Quella notte, da dodici anni trascorsa, — il ricordo più grande della nostra vita — si è operata una delle più prodigiose trasfigurazioni che la storia ricordi.

All'alba del giorno dopo, l'Italia aveva un altro volto.

La ribellione che diventa Stato, ossia la rivoluzione intesa come legge. Un capovolgimento così straordinario — può avverarsi una volta nella storia millenaria di un popolo — presuppone due mondi. Il mondo di tutti da una parte, il nostro dall'altra.

Finchè sarà palese questo carattere del Fascismo, la Rivoluzione sarà ancora in atto.

Il Fascismo fu alle origini intelligenza allo stato di forza. Quando questi due elementi si accoppiano nasce una nuova età. Pericle. Cesare. Mussolini. Nulla può più resistere al prodotto del binomio forza-intelligenza: è come una corrente elettrica che saetta stermina e perfora.

Ormai l'Europa ha il destino segnato nel destino del Fascismo.

Quale può essere stata la causa del trionfo fascista? Senza alcun dubbio: la sua realtà. Un richiamo eccezionale alla realtà, che è come dire una visione miracolosa della verità.

A forza di simboli, di convenzioni e di luoghi comuni, i popoli avevano finito col porre una barriera tra la verità e sè stessi. Mussolini ha bombardato la barriera e dal limitare di quello squarcio, traverso cui tutta l'Italia è passata, iniziano a loro volta la marcia i più giovani popoli di Europa.

Tutto il mondo riprende il cammino sull'asse mediterraneo. Nella Roma di Mussolini affluiscono ormai le più alte intelligenze moderne: esse emigrano dalle gloriose, ma già esauste sedi di Parigi, di Londra, di Berlino. La fiamma riprende nell'antica fucina.

Tra qualche anno soltanto, Roma avrà, più che il fascino della Parigi ottocentesca o della Londra elisabettiana, una potenza intellettualistica simile, per acutezza di sviluppi, a quella che è fiorita sull' acropoli ateniese. Nuovi monumenti sorgeranno e nuove opere saranno compiute. Noi siamo stati i primi ad accorgerci che l'êra di Mussolini ha già espresso i suoi artisti e i suoi architetti, e se un equivoco, già chiarito, aveva ad essi anteposto gli impasti neo-classici, oggi tutti comprendono che l' architettura destinata a documentare questo nostro magnifico tempo, non potrà essere che quella germinata in Italia traverso le polemiche ben note.

Mussolini, fondatore di città, ha detto cose indimenticabili, tre anni fa, agli architetti nuovi.

Frattanto le opere fioriscono tra lo stupore del mondo. Nell' Agro Pontino, i raccolti di cereali che furono nel 1932 di 821 quintali, sono saliti nel '33, a 27.327 quintali di grano, 1637 quintali di orzo, 5778 quintali di avena. La superficie seminata a cereali nel 1932 è stata di 68 ettari; nel '33 di 2973 ettari. Ciò vuol dire che non si tratta di risultati raddoppiati o quintuplicati, ma aumentati di 42 volte per il raccolto dei cereali e di 46 volte per la superficie seminata. Questa è la terra del Duce.

Per quanto riguarda la produzione industriale, dalle corporazioni di categoria scaturirà il nuovo assetto economico dell'Italia: le officine saranno di nuovo in tumulto: il lavoro le vivificherà.

La nostra potenza morale non cede alla nostra forza reale: nel cielo, nella terra, sul mare, ovunque sono i segni della efficienza fascista. Così è, perchè noi intendiamo la vita come azione. Ardimento e conclusiva rapidità sono le caratteristiche di questa azione.

Mussolini, maestro di vita per tutto il nostro secolo.

CARLO BELLI

LA CELEBRAZIONE DELLA POESIA IN ROMAGNA

L'ordine, senza che si vadano rintracciando precedenti in archivio o parallelismi in piazza, è venuto semplicemente dal Duce che una sera, parlandone, consegnò all'interlocutore un foglietto con sopra tre nomi e tre date.

Un foglietto di pochi centimetri di larghezza e meno ancora di altezza; ritagliato da un più largo pezzo, su cui erano stati scritti, a forma di appunto, i tre nomi di Pascoli, Carducci e Dante e, poi, delle date e una regione: Romagna.

Da questo certificato inusitato sono nate le celebrazioni di Romagna, oltre che dalla continua, vivace, assidua assistenza del Duce. Il quale, per i letterati assenti, volle anche parlare, l'anno scorso, a Bertinoro su Giosuè Carducci, davanti a tutta una popolazione di agricoltori, di ragazzi, di fascisti.

Di questa prima celebrazione poetica voluta dal Capo e da lui tenuta in Romagna, si parla ancora oggi, forse proprio per la ragione che essa si è mantenuta, per oltre un anno, come cosa puramente locale. Pochi inviati speciali, poche notizie e, sul discorso del Duce, nessun accenno. Il discorso è restato ricordo e la cerimonia, col tempo, diventa un poco leggenda. Infatti, uno spettatore mi dice: «quando cominciò a parlare, inaspettatamente, c'era d'intorno il vociare delle feste campestri. Guardò la folla, disse le prime frasi e, tra l'assorto silenzio del pubblico, accennò a leggende e a poesie.

« Dicono che in questa chiesa Dante pregasse: anche se non è storicamente dimostrato perchè non dovremmo credere alla tradizione popolare?

Poco lontano c'è un cipresso accanto al quale si ricorda che sostasse Francesca. Il cipresso del trecento fu annientato da una folgore: questo non è più quello. Ma è vero che Francesca riposasse o meditasse all'ombra dei cipressi? Mancano i documenti e restano le tradizioni.

Che importa se mancano i documenti quando a noi bastano le leggende, le quali qualche volta sono anche più veridiche delle storie stesse? La storia non fu sempre scritta dopo? ».

Poi guardò la chiesa, l'erma del poeta, i campi, la Romagna e recitò a mente delle poesie del Carducci.

Tu sali e baci, o dea, co'l roseo fiato le [nubi,
baci de' marmorei templi le fosche cime.
Ti sente e con gelido fremito destasi il [bosco,
spiccasi il falco a volo su con rapace [gioia;
mentre ne l'umida foglia pispigliano gar- [ruli i nidi,
e grigio urla il gabbiano su'l violaceo [mare...

Occorrerà che, raccolto dalla bocca del popolo, questo discorso di Mussolini sia tramandato, come il primo documento della nostra leggenda.

Leggenda di poesia, intorno a un poeta, vissuto in Romagna, evocata da un Romagnolo.

Dire che il popolo abbia partecipato alle cerimonie di Romagna è una frase che non vuol dir nulla: chè i loggioni gonfi di soldati e le platee di operai, pur tra gli ori delle decorazioni e dei palchi non si erano mai visti. E non per ascoltare un'opera di musica, ma solo dei versi: non per assistere a uno spettacolo, ma all'illustrazione di un libro poetico, spesso attraverso un periodare pacato, sereno, ma anche inusitato al viver di tutti i giorni.

Ma si è che nel fondo del nostro cuore antichissimo ci son tanti secoli di storia, tanti echi di poesia, che basta suscitarne qualcuno perchè le folle si raccolgano quasi ad ascoltare attraverso i poemi le loro canzoni di gesta. Perchè la storia d'Italia è tutto un poema di fatti eroici, di creazioni politiche, di sacrifici. E i sentimenti alti e nobili sono così vicini tra loro che spesso al vertice si toccano.

E il vertice nostro è sempre illuminato da qualcosa che ci trascende; sia lo Stato, sia la grandezza dell'impero, sia il Papato di Roma, sia la poesia o l'arte.

Ecco, perchè ho visto popolani commuoversi quando si è loro letta la descrizione della Via Emilia del Pascoli: via circondata da messi, su cui, come barche di fortuna, galleggiano le cune.

Ho visto accompagnare, con applausi ininterrotti, sino a casa, degli oratori, schivi e impacciati, per aver suscitato nel cuore delle folle pensieri nuovi o trovato raffronti inusitati.

Nè sembrerà anacronismo riferire che a Ravenna la folla che assiepava la piazza di San Francesco applaudiva Dante come se narrasse eventi di oggi, e a Rimini Cesare quasi che il suo salto del Rubicone fosse di appena dieci anni fa.

Nessun paese del mondo può leggere all'aperto, ad ascoltatori senza titoli e senza nome, un suo poeta. Nessun popolo può senza peccar di immodestia accostare i suoi geni alla sua cronaca, fuori che l'Italia.

Nessun popolo ha Dante, o Cesare; ma anche il popolo di Dante e di Cesare è oggi unico nella cerchia delle competizioni umane, perchè questo popolo millenario ha un capo che si chiama Mussolini.

Dicevano che l'intelligenza è superba, è anarchica, è solitaria.

Non è vero. I professionisti e artisti d'Italia, dopo aver sfilato davanti alle tombe di Predappio, hanno marciato dietro i labari loro, per tutta Ravenna, per rendere omaggio a Dante; ma più che a Dante allo spirito rinnovato della nazione che da Dante fu divinato.

E non han sentito disagio: non han mostrato disappunto. A guardarli a Predappio avevano una serenità così umana negli occhi che non si volevano più distaccare da quella cripta nuda. E volevano vedere, e volevano lasciare il loro nome scritto e volevano capire.

Poi si son messi in fila, dietro le loro bandiere, e hanno marciato in ordine perchè sapevano di essere loro; di rappresentare qualcosa su quella strada, guardata dalle Camminate e dai cipressi; lì da dove prese le mosse il Capo, ma da dove, soprattutto, pareva che si riprendesse di nuovo la via per una marcia diversa ma piena di uguale destino.

E i materialisti, che battono e predicano sotto le insegne di ogni qualsiasi sindacalismo, si sono meravigliati che senza una ragione economica ci fossero degli Italiani che viaggiassero delle notti, per riascoltare dei canti di Dante, già letti e studiati a scuola, e chissà quante volte ripercorsi con la mente e con gli occhi.

Si è che il Regime Fascista non preclude, come Platone, ai suoi migliori, l'ingresso alle sue città turrite e non impedisce allo stato corporativo di toccare col suo vertice il cielo. Di modo che se si affanna tutti i giorni a risolvere problemi contingenti e ad affrontare necessità, dona anche alle sue falangi migliori l'ora della contemplazione e della bellezza. Perchè l'Italia non somiglia a nessun'altra penisola e gli italiani da tremila anni regalano storia al mondo.

Sicchè se stringono contratti di lavoro possono anche sentir parlare di Cesare e di Giustiniano, di Dante e di Mussolini come di cose loro e se ne inorgogliscono. Tanto da sentirsi domani più forti e più se stessi per tutti gli eventi e per ogni destino.

CORNELIO DI MARZIO

IL LIBRO DI CIOCCA

Il Popolo d'Italia *sotto il titolo «Segnalazione» pubblica la seguente nota*:

Il libro di Gaetano Cioccia «Giudizio sul bolcevismo - Come è finito il piano quinquennale» (Editore Bompiani) è un libro che si legge tutto di un fiato. Chi scrive ne ha cominciato la lettura alle ore 15 del giorno 10 settembre e ha finito alle 20,25 l'ultima pagina, la 271, che si chiude con una bella terzina dantesca. Chi è l'Autore? E' un ingegnere italiano, che è stato due anni in Russia, non come turista, ma come tecnico, per la costruzione e messa in marcia di uno dei più grandi stabilimenti industriali della economia bolcevica: quello dei cuscinetti a sfere, nei dintorni di Mosca. E' un uomo, dunque, che ha vissuto intimamente nel regime bolcevico, nel rosso dell'uovo, e ha potuto osservare e notare le fasi e i risultati dell'esperienza quinquennale. Trattasi non di socialismo e meno ancora di comunismo; quello russo è un gigantesco tentativo per realizzare un capitalismo di Stato. Non fa quindi che esasperare, portare all'ennesima potenza i guai del capitalismo privato. L'ing. Ciocca non ha scritto un libro polemico. Egli ha rappresentato la realtà bolcevica qual'è. Le conclusioni sono negative, obiettivamente negative: lo Stato bolcevico che fa l'agricoltore, l'industriale, il commerciante non ha raggiunto i suoi scopi: il benessere della popolazione è più che mai lontano, quello che esiste è la universale miseria di Stato. A pagina 136 l'ing. Ciocca dice che nel sistema economico russo «regnano sovrane l'incertezza, l'imprecisione, la sconnessione». E a pagina 146 «Fallito è il sogno della felicità industriale che genera la felicità sociale». A pagina 155 «La sensazione della precarietà, l'incubo che vengano a mancare i mezzi per vivere, seguono il cittadino sovietico come l'ombra». A pagina 161 «Nelle piccole città il commercio delle cose usate costituisce la normalità e sui mercati non si trova altro. Ciò dà un'impressione di sfacelo. Anche le poche cose nuove paiono prendere la patina del vecchio e l'aspetto generale è di una immensa liquidazione. La povertà distende ovunque il suo manto grigio».

Tutti i fascisti che vogliono sapere come è finito il piano quinquennale e vogliono documentarsi sulla «reale» situazione dei Soviet, sono invitati a leggere il libro dell'ing. Ciocca. Essi vi troveranno anche la conclusione fascista alla quale il Ciocca giunge, poichè solo la concezione corporativa del Fascismo, così come fu elaborata nella Carta del Lavoro, concilia gli interessi del singolo, con quelli della collettività rappresentata dallo Stato. Nella concezione fascista lo Stato non vuol fare l'agricoltore, l'industriale, il commerciante, salvo in casi eccezionali nei quali sia necessario, ma vuole imporre una disciplina all'agricoltura, all'industria e al commercio.

Più che una recensione, questa vuol essere una segnalazione. Il libro avrà, come deve avere, molti lettori e chiarirà molte idee.

Naturalmente, questa altissima «segnalazione» riempie di gioia la redazione di «Quadrante», perchè l'ing. Gaetano Ciocca ha scritto il suo primo articolo sulla nostra rivista; e perchè «Giudizio sul Bolscevismo» è nato nella nostra famiglia.

Noi siamo felici di questo successo di Ciocca. Siamo felici perchè presentando questo grande ingegnere abbiamo scritto: «Il lettore non faccia caso alla nessuna notorietà dell'autore. Gaetano Ciocca conquisterà assai presto la sua notorietà» (prefazione al «Giudizio»).

Per la storia sarà bene avvertire che i giornali italiani si sono accorti di «Giudizio sul Bolscevismo», naturalmente, la mattina in cui Il Popolo d'Italia *pubblicò la «segnalazione».*

Così, l'editore Bompiani argutamente inviò ai recensionisti una cartolina a stampa per pregarli di... accorgersi del libro da tempo inviato in omaggio.

I recensionisti finalmente si accorsero che qualche cosa era accaduto; e allora fu una gara a recensire, una commovente gara tra questi giornalisti addormentati, insensibili, pigri e irresponsabili che scaldano le poltrone delle grigie e inragnatelate redazioni.

P. M. B.

N.B. Un Capitolo del libro fu pubblicato in «Quadrante» 2, giugno.

NECESSITÀ DI UNA LEGGE EDILE

Una recentissima proposta di riforma di regolamento edilizio, che il Sindacato Fascista degli Ingegneri ha presentato al Podestà di Milano, mi fa rammentare di avere partecipato, nel 1930, alla prima commissione mista di ingegneri e architetti designata dai rispettivi sindacati milanesi per lo studio del problema. Compilammo allora, dopo una serie di interessanti dibattiti coi colleghi di commissione, uno schema di riforma molto radicale, basandoci su premesse la cui semplicità e logicità parve, anche ai più conservatori e tradizionalisti fra noi, fuori di dubbio.

Non mi fu possibile, per vicende professionali, tenere dietro agli ulteriori sviluppi del progetto di riforma e quindi oggi il leggerne il testo definitivo, elaborato dal Sindacato degli ingegneri con la collaborazione dei funzionari del Comune, è per me come riprendere la conversazione con un amico che non rivedo da tre anni, e che ritrovo un po' mutato e invecchiato, e ambedue abbiamo da raccontarci molte cose.

Simili conversazioni sono tanto piacevoli quanto il guardare i panorami dall'alto; molti aspetti delle cose che, a uno a uno parevano senza significato, acquistano, visti contemporaneamente e a distanza, una espressione nuova.

Qualcuno dei concetti che ispirarono il primitivo schema di riforma è rimasto, nel nuovo testo, intatto; qualcuno è stato ripudiato, qualcuno infine ha dimesso l'abito rivoluzionario e si è vestito in borghese. Rassicuro il lettore sulla mia nessuna intenzione di risentirmi di ciò e dolermene. Io penso (e l'esprimere tale opinione è un po' il *ceterum censeo* di questi vagabondaggi tecnici, che «Quadrante» ospita), che il perdere olio e lavoro a fare del personalismo, cosa che in ogni epoca è alquanto scema, sia particolarmente sterile e inutile in materia tecnica, in un momento in cui i problemi tecnici che invocano soluzione sono così vasti e complessi che nessuno è forte quanto basti per affrontarli da solo. Il problema edilizio è il più vasto e complesso e il più legato alle sorti della civiltà, poichè se da un lato è inconcepibile l'elevazione materiale e spirituale delle popolazioni che languiscono nei tuguri, d'altro lato è certo che una società, portata a vivere in un ambiente sano e degno, sarà dall'ambiente stesso spinta ad elevarsi. La buona

abitazione è dunque una condizione necessaria e sufficiente del progresso sociale.

Nella proposta di riforma del 1930, le limitazioni alla fabbricabilità si riducevano sostanzialmente a due. La prima norma precisava che il volume della fabbrica che poteva erigersi su una determinata area non dovesse superare un valore prestabilito in ragione della superficie di terreno soggetta alla fabbricazione. In altre parole il regolamento fissava una altezza media di fabbricazione. Se l'altezza media fissata era, per esempio, di metri otto, ne scaturiva, per un'area soggetta alla fabbricazione di mille metri quadrati, il diritto di erigere un fabbricato della cubatura massima di otto per mille pari a otto mila metri cubi. Così si otteneva che la densità delle costruzioni restasse costante in ogni punto di una determinata zona urbana. Naturalmente dall'una all'altra zona la densità poteva variare, e se al centro delle grandi città si ammetteva che l'altezza media di fabbrica salisse sino a dieci o dodici metri, alla periferia si discendeva a tre o quattro metri.

Nel calcolare le aree soggette alla fabbricazione tenevo conto non soltanto della superficie del terreno su cui incombe la costruzione, ma anche di quella delle strade che lo contornano sino alla loro mezzaria. Ciò è logico, poichè, agli effetti igienici di distribuire aria e luce, gli spazi liberi di pubblica ragione non si comportano diversamente dagli spazi liberi di ragione privata.

La seconda norma di fabbricabilità tendeva a disciplinare l'altezza delle costruzioni verso le pubbliche vie. Già in tutti i regolamenti attuali vige il divieto di superare, in facciata, una determinata altezza, che dipende dall'ampiezza della via su cui si prospetta. La novità che io proponevo era che non l'altezza *massima*, ma l'altezza *media* delle facciate verso gli spazi pubblici venisse limitata, di modo che il costruttore avesse libera disponibilità di una certa superficie di facciata, e gli fosse lecito di usare questa disponibilità come meglio credesse, quindi non solo di stendere sulla strada, come generalmente usiamo, una cortina di altezza uniforme, ma anche di alternare corpi di fabbrica a altezze diverse. Giova questo non solo all'estetica ma specialmente all'igiene; ogni rottura di fronte lascia passare aria e luce e ne avvantaggiano le case dirimpettaie e la stessa strada. Suppongo un profilo di strada (fig. 1) che sia larga *venti* metri, e sulla quale si affaccino due fabbricati alti pure *venti* metri. Nel centro *E* della strada e nel piano che taglia questa trasversalmente (che è il piano di figura) la luce arriva liberamente secondo l'angolo a di visuale di chi guarda lo zenit. Io sono sicuro che tutti i miei lettori sanno calcolare l'angolo w della

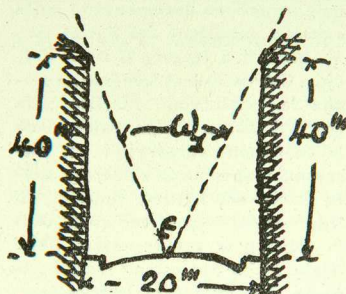



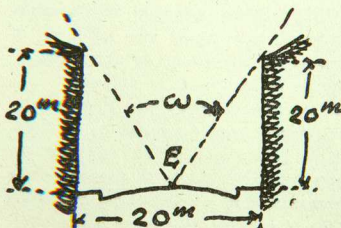
figura 1; per quell'unico che non lo sapesse, dirò che è di 53 gradi sessagesimali. L'angolo a misura la *luminosità principale* del punto *E*. Il suo rapporto con l'angolo di 180 gradi, a cui corrisponde la luminosità massima (assenza di fabbriche a destra e a sinistra) può rappresentare *l'indice principale di luminosità*, che nel caso considerato è:

$$\frac{53^0}{180^0} \text{ pari a } 0{,}294$$

Suppongo poi (fig. 2) di portare, nella stessa strada di metri venti di larghezza, al doppio l'altezza delle facciate prospicienti; l'angolo w_1 di luminosità diminuisce e scende a gradi *28* circa. L'indice di luminosità diventa:

$$\frac{28^0}{180^0} \text{ pari a } 0{,}155$$

Se ora io immagino che tutta una strada sia fiancheggiata da ambo i lati da fabbriche dell'altezza uniforme di *venti metri* l'indice di luminosità al centro della strada sarà per tutta la strada di *0,294* (caso della fig. 1). Ma se immagino che la strada per metà sia fiancheggiata da edifici alti metri *quaranta* e per l'altra metà non sia fiancheggiata da alcun edi-

fizio (così conservo la media altezza di facciata di *venti* metri) avrò su mezza lunghezza della strada l'indice di luminosità ridotto a 0,155 (caso della fig. 2). Ma sull'altra metà lunghezza l'indice è massimo e sale a 1. L'indice medio di luminosità della strada sale a:

$$\frac{1 + 0{,}155}{2} = 0{,}578$$

cioè *quasi raddoppia*.

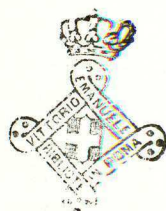
Più il profilo della facciata è irregolare e più aumenta l'indice di luminosità della strada e quindi quello delle case che vi prospettano. Al limite, se su di una strada larga 20 metri e lunga 200 metri (su cui io abbia diritto a erigere m. 4000 di facciata per parte), io costruissi due torri larghe metri 10 e alte 400 io porterei l'indice di luminosità a 0,95, quasi all'unità, come è naturale. Rompendo la uniforme altezza in facciata ora praticamente quasi obbligatoria (poichè fabbricare in facciata fino a saturazione è utile economicamente) svincoliamo il costruttore da una servitù e gioviamo all'igiene.

Le due norme di fabbricabilità qui illustrate si possono condensare nella formuletta seguente:

« E' fissata, in ogni caso, l'altezza media di fabbrica e l'altezza media di facciata ». Non occorre altro, per definire la fabbricabilità.

Fabbricabilità, che è licenza di costruire, non va per altro confusa con *abitabilità*, che, essendo licenza di abitare, vuol essere subordinata a determinate condizioni di cubatura, di luce, di aria e di isolamento, che soltanto la tecnica può stabilire sotto i diversi climi. Nei vecchi regolamenti edilizi i concetti di fabbricabilità e di abitabilità si accavallano e spesso fanno a pugni tra loro. Quando non è limitata la densità di fabbricazione, i costruttori cercano, sulle aree di maggior valore, di costruire più locali che possono, senza preoccuparsi dell'igiene e dell'abitabilità. Che può fare il Comune? I regolamenti edilizi non impongono di demolire i locali inabitabili, e la pubblica amministrazione deve accontentarsi di negare l'abitabilità. Sull'efficacia del diniego molto vi è a dubitare. A Vittorio Veneto, durante l'avanzata, io ho conosciuto un contadino che da dodici mesi alloggiava una mucca nella sua camera da letto per sottrarla alla requisizione; se l'avessero scoperta, egli sarebbe stato fucilato. Pensate quanto è più facile, in una grande città, rischiando tutt'al più una multa, fare dormire la fantesca in un corridoio.

Quando invece la densità di fabbricazione è limitata e non si possono costruire su una certa superficie più di tanti metri cubi di edificio, lo stesso costruttore è interessato a fare il migliore uso del suo di-

Origini (Fotografia di P. M. Bardi)

ritto di fabbricare. Se i locali che può costruire sono cento, e non più, egli cercherà di renderli tutti e cento abitabili, e si guarderà bene dal fabbricarne ottanta abitabili e venti non o male abitabili. La norma di fabbricabilità che limita la densità di fabbricazione, pure conferendo una grandissima libertà di costruire, pone così il costruttore al riparo dalla tentazione di costruire male.

Nella citata proposta di riforma di regolamento di Milano ho, con vivo piacere ritrovata la netta distinzione tra *fabbricabilità* e *abitabilità* che io avevo introdotto, e ancora vi ho ritrovato, un poco annacquato, il nuovo concetto dell'altezza media di facciata sostituito a quello di altezza massima. Ma non vi ho trovato traccia del concetto fondamentale di cubatura limitata, che era la pietra di base dell'edificio primitivo.

Io comprendo perfettamente le ragioni che hanno spinto gli egregi colleghi che compilarono il testo definitivo della riforma, a dare l'ostracismo a un principio pure così logico. La sua applicazione sarebbe facile, se le aree fabbricabili avessero sempre estensione e forma adeguate, di modo che su ogni lotto potesse erigersi una costruzione isolata in condizioni di fruire in pieno del diritto di fabbricabilità concessole, oppure se per i lotti di terreno adiacenti fra loro e di forma ed estensione inadeguata vigesse l'obbligo del consorzio per la costruzione. Sino a che queste condizioni di fatto non si verificano, la densità uniforme delle costruzioni non può essere ottenuta; vi saranno sempre lotti di terreno più o meno favoriti, come ora, e ciascuno, come ora, dovrà un poco subordinare la libertà di fabbrica all'arbitrio dei confinanti.

Siamo dunque in questa situazione, che l'attuazione di un principio indiscutibilmente benefico alla collettività è ostacolata dalla necessità di non offendere l'esercizio del diritto privato e dispotico di proprietà.

La questione non è più tecnica, ma politica e sociale. E' il destino di tutte le grandi questioni che ci agitano e domandano a gran voce di essere risolte. Vediamo oggi tutti i problemi uscire dai vecchi letti e riunirsi in un unico immenso fiume.

Che cosa dobbiamo dedurne? In primo luogo, che non è un regolamento edilizio quello che può risolvere la questione, per bene elaborato che sia; occorre una legge. Occorre una legge che inserisca questa importantissima materia nel quadro degli ordinamenti dello Stato, che vuole conservare e difendere i diritti del privato soltanto se e in quanto non vanno contro all'interesse generale, coordinando le diverse iniziative, in modo che ne esca il massimo vantaggio per la collettività. Già ora i regolamenti edilizi sono in realtà leggi, leggi irregolari, senza il sigillo dello Stato, ma leggi, con tutti i crismi del giure di Giustiniano. Precedono i *judices,* e sono le commissioni edilizie che ratificano i progetti, e seguono i *carnifices,* e sono i vigili col taccuino delle contravvenzioni. Non mi dite che le contravvenzioni non intaccano la persona giuridica, ma solo il portafoglio; provatevi a lottare con un sorvegliante che ogni mattina vi metta in multa perchè avete dormito in una camera alta m. 3,29 quando il regolamento impone m. 3,30, e poi ditemi se la di lui potenza esecutiva non è almeno pari a quella di un usciere e di quattro carabinieri *legalmente richiesti.* Ed anche le commissioni edilizie sono delle vere magistrature, corti senza appello, che emettono delle super-sentenze in cui non si accontentano di giudicare sul giusto e sull'onesto, ma vogliono giudicare sul bello, e lo fanno tranquillamente, periodicamente, come se bevessero delle uova fresche, senza ricordarsi che ad Atene, quella volta che i magistrati diedero sentenza sulla bellezza (e si trattava della bellezza di una femmina, non di un grattacielo), la cosa parve così fuori del normale, che ce la vengono a raccontare ancora oggi, in terza liceale.

I regolamenti edilizi cittadini potranno definire ciò che è procedura, consuetudine, ed anche necessità locale di clima e di meteorologia, ma non possono toccare il *jus costruendi* che deve essere unico ed emanare dallo Stato. Auspichiamo dunque la legge edile, legge fascista e corporativa, che non consenta equivoci, soperchierie, favori, cristallizzazioni, che ponga tutti sullo stesso piano, che veda il problema, come tutti i problemi, più nel futuro che nel presente, più nella collettività che nell'individuo, più nello spirituale che nel materiale.

La seconda deduzione a cui vogilo arrivare, riguarda noi altri ingegneri, architetti, costruttori. Facciamo, amici, un piccolo esame di coscienza. Gli orizzonti della tecnica vanno mutando ed allargandosi con una rapidità fantastica. Mutiamo noi ed allarghiamo le nostre vedute in proporzione? Diciamo francamente di no. Noi trattiamo ancora la tecnica come un piccolo affare privato, che sbrighiamo al tavolino, con l'aiuto di qualche vecchio schema di capitolato, del tiralinee e del manuale del Colombo. Al massimo arriviamo a domandarci se nel novecento le finestre delle abitazioni sono a farsi larghe e basse oppure strette e alte e se sono più belli i tetti o le terrazze e se i muri hanno a essere monocromi o pitturati. Quando ci raccogliamo in due o tre e partecipiamo a un concorso oppure in otto o dieci e componiamo una commissione, crediamo così di risolvere i grandi problemi. Qualcuno fra noi, fortunato o furbo, si accaparra dieci o magari cento volte più lavoro di quanto i suoi omeri possano sostenere, e poi lo eseguisce o lo fa eseguire male; gli altri si mettono insieme a lamentarsi della disoccupazione e della crisi, proprio in un momento in cui si tratta di tutto ricostruire.

Vi è in tutto questo uno squilibrio da sanare. Il fatto è che il compito a cui oggi la tecnica è chiamata è illimitato. Stalin ha detto che la tecnica risolve tutto nei tempi di rivoluzione ed ha molto esagerato; la tecnica è sempre relativa e quindi non può essere dittatoria; egli stesso, che è dittatore e non è tecnico, è contro le sue asserzioni. Ma in regime corporativo, la tecnica, senza essere lo Stato, deve essere organo dello Stato, l'organo principale, il cervello dello Stato, a cui è demandata la funzione di preordinare, di coordinare, di calcolare, di segnare la strada.

Spetta alla tecnica rendere accessibile alle masse ciò che sino a ieri pareva privilegio di pochi. I nostri direttori delle ferrovie, che hanno compiuto il miracolo dei treni popolari, hanno giovato alla causa corporativista più di tutte le elucubrazioni professorali. Noi edili possiamo fare di meglio. Possiamo arrivare a dare a tutti la casa nuova. Dobbiamo studiare la legge edile che ci ponga in condizioni di farlo. Con una buona legge ed una buona organizzazione di lavoro, dobbiamo ridurre il costo delle abitazioni alla portata di tutte le borse. Noi costruiamo ancora barbaramente. Quei nudi orribili frontispizi senza finestre, che popolano i sobborghi, figli della illogicità dei regolamenti, vogliono dire il venti per cento di muratura inutile, di spazio sprecato, oltre all'aria negata e alla luce interclusa. Nel nuovo regolamento studiato per Milano, ho ritrovato non senza compiacimento una mia proposta di arieggiare i gabinetti con pozzi di ventilazione, rinunciando al-

la illuminazione naturale ora obbligatoria per detti locali, chissà poi perchè. Questa piccola misura consente da sola, in un alloggio popolare, una economia di costo del dieci per cento. Negli attuali regolamenti le cubature e le altezze minime sono eccessive, mentre il bene della casa igienica è contro il meglio della casa inutilmente vasta e quindi inutilmente costosa.

Spetta ancora alla tecnica fiancheggiare l'azione dello Stato nei casi in cui l'interesse collettivo è in conflitto con gli interessi particolari. Soltanto la tecnica è in grado di trarre giudizi sicuri sulla necessità delle espropriazioni e sulla misura degli indennizzi e di usare l'arma pericolosa delle economie preordinate e forzate.

Io penso agli enormi progressi che possiamo fare su questa strada, mentre ho sott'occhio il piano di una vecchia città lombarda, che attende di essere regolato. Le strade sono orribilmente anguste e i quattro quinti delle case invocano, per le miserevoli condizioni igieniche, il piccone demolitore. La distribuzione della costruzione sul terreno è la più assurda e antieconomica che si possa immaginare, poichè alla mancanza iniziale di una qualsiasi norma regolatrice della fabbrica si è aggiunto, nei secoli, il flagello della suddivisione della proprietà. Isolati interi sono suddivisi in minute particelle, ove si aggrovigliano passaggi, cortiletti, scalette, muriccioli, e l'insieme è così lurido, da farci chiedere come mai le guardie, che così volentieri acciuffano i viandanti straccioni, lasciano indisturbati, e magari riveriscono, i titolari di tanto laidore.

Quante belle case si costruirebbero su quelle macerie! Alle vie strette e contorte sostituiremmo ampi viali, e rimarrebbe ancora tanto terreno, da consentire di albergare, in abitazioni ridenti di luce e di pulizia, una popolazione doppia di quella che oggi illanguidisce nei tuguri. Nessun ostacolo economico è contro di noi. Demolendo quei mille tuguri che oggi non hanno alcun valore *perchè non sono abitazioni,* raddoppiamo la sfruttabilità, e quindi il valore delle aree fabbricabili che rendiamo libere. Ma vi è di più. Il costo della manutenzione delle attuali catapecchie è tale, che se ugual spesa fosse destinata all'abbattimento e alla ricostruzione, in meno di venti anni tutta la città sarebbe rinnovata dalle fondamenta.

Parrebbe che in ogni isolato i cinquanta attuali proprietari dovrebbero precipitarsi a demolire i cinquanta tuguri e a costituire fra loro una bella società per la ricostruzione. Invece essi non vi pensano neppure. A me ingegnere non credono perchè dicono che i miei calcoli sono calcoli di un irresponsabile. Ognuno teme di essere sacrificato o imbrogliato e diffida del suo vicino; qualcuno, sentimentale, protesta di volere morire nella camera dove morirono i suoi avoli, anche se è una spelonca. A tutti poi la novità reca disturbo e noia. E allora? Dobbiamo forse, alla moda dei Sovieti, credere che la salvezza sia soltanto nello Stato spietatamente espropriatore? Ciò ci ripugna, e noi sentiamo la assoluta necessità di nuove disposizioni di legge che spezzino questo circolo vizioso e ci consentino di finirla col supplizio di Tantalo del bene che vediamo e non riusciamo a cogliere.

Io penso che se fosse in vigore la formuletta della fabbricabilità che gli amici milanesi mi hanno bocciata (*Sono fissate a priori l'altezza media di fabbrica e l'altezza media di facciata*) e se contemporaneamente si stabilisse un termine perentorio per la demolizione delle case inabitabili, io potrei con esattezza matematica calcolare il valore che le singole aree componenti un isolato da demolire avranno dopo la demolizione, dappoichè esso valore dipende appunto dalla sfruttabilità dell'area e dalla sfruttabilità della facciata, dati che sono fissati a priori. Sarei quindi in grado di ripartire equamente fra i vecchi proprietari il condominio dell'area nuda pronta per essere rifabbricata. Arriverei quindi alla ricostruzione senza violenze, senza ingiustizie e senza sacrifizi per l'erario, che è ciò che vogliamo ottenere.

Io dico questo a puro titolo di esemplificazione, perchè non credo al miracolismo delle formulette. Voglio solo mostrare quanto i problemi della tecnica corporativista sono diversi da quelli della vecchia tecnica liberista. Ieri, ciascuno di noi aveva i suoi piccoli clienti da servire e i suoi piccoli problemi da risolvere. Attaccarci alle tradizioni, all'esempio, era un nostro dovere, e perchè non potevamo, in fondo, giuocare sulla pelle altrui. Oggi i problemi sono diventati universali e il vero nostro cliente è unico, la Nazione, lo scopo è unico, il miglioramento materiale e spirituale del popolo, il problema è unico, creare la possibilità che a questo miglioramento realmente si arrivi. Già ho accennato su *Quadrante,* a proposito del teatro di masse (chi costruirà il teatro di masse di via dell'Impero?) alla necessità che la nostra tecnica si evolva e si adegui alla realtà attuale, che vuole, al cospetto di così immensi problemi, risoluzioni non individuali nè statiche, ma collettive e in continuo trasmutare.

Io mi propongo di portare in *Quadrante* altre dimostrazioni della necessità di organizzare la collaborazione dei tecnici, di *creare una tecnica di massa.* La compilazione della nuova legge edile sarebbe forse un ottimo argomento per cominciare. Mi ha fatto pena, nei giorni scorsi, leggere delle circolari prefettizie alle pubbliche amministrazioni con le quali si prega di dare qualche lavoro ai liberi ingegneri che sono in crisi, col tono di dare l'obolo a dei belisari in ritiro. Se c'è una crisi, è crisi di transizione; la vera funzione, la funzione di Stato dei liberi ingegneri e specialmente dei costruttori incomincia domani.

GAETANO CIOCCA

CORSIVO N. 45

Vi sono fatti misteriosissimi. Eccone uno.

Un forte numero di architetti (evidentemente esagerati) strepita a destra e a sinistra che il segretario nazionale del Sindacato fascista architetti, on. Alberto Calza-Bini, non va. Ciò si legge sopra tanti giornali, si ascolta in tante sedute, te lo scrivono in mille lettere.

E va bene.

Poi, un bel giorno (il più bel giorno dell'anno dei gerarchi sindacali) si arriva alle elezioni. E allora, tu ti aspetteresti di leggere nella «Stefani»: «A maggioranza è stato rieletto, ecc. ecc.».

No. Leggi sempre, ormai dal tempo dei tempi per quanto concerne il segretario nazionale del Sindacato architetti:

«Per acclamazione è stato riconfermato ecc. ecc.».

E allora?

Allora siamo dell'avviso che ha ragione l'on. Calza-Bini, e che quella parte del suo gregge che torno torno si lamenta del suo governo va considerata gente con vertebre mancanti. (Perchè se avesse tutte le vertebre e, dunque, coraggio delle proprie opinioni farebbe mettere a verbale il proprio voto negativo, e il comunicato Stefani racconterebbe:

«A maggioranza assoluta è stato, ecc.).

Ma quell'«acclamazione» è veramente un misteriosissimo fatto. P. M. B.

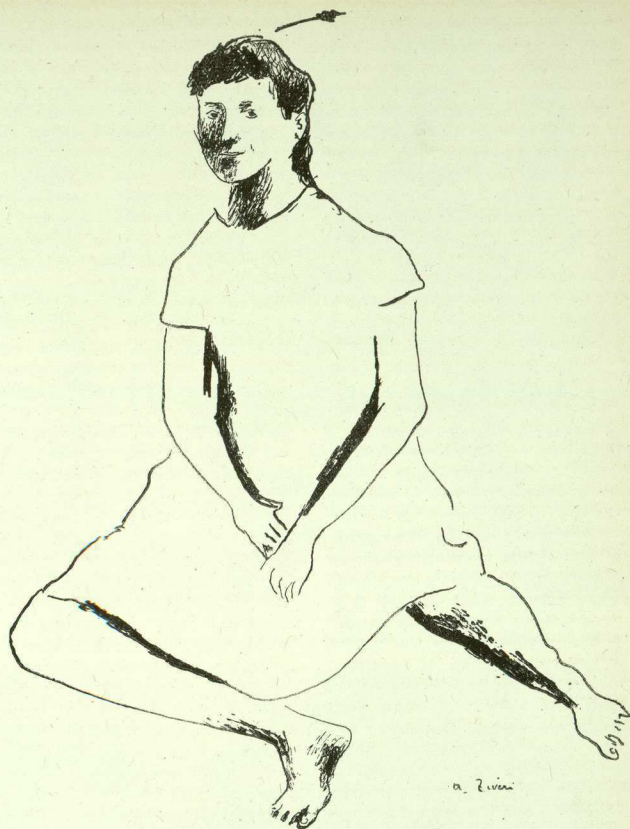
N.B. Non si accettano reclami: poichè l'on. Calza-Bini ha indetto un convegno nazionale libero a tutti, bastian contrari compresi, e ognuno era libero di dire la propria opinione.

L'OPERA DI GIUSEPPE BOTTAI

Noi crediamo fermamente che alla base dell'ordine economico vi sia l'ordine politico. BOTTAI

Anche uno svogliato e disattento lettore di giornali, che per la prima volta avesse posto gli occhi sopra un brano d'un discorso o di un articolo di Bottai, fin dai primi tempi della sua attività politica, difficilmente non si sarebbe accorto di un particolare accento che intonava le sue parole, e induceva a proseguire la lettura fino in fondo con attenzione crescente, e poi ancora a ricominciare da capo. Il lettore era conquistato: ogni successiva occasione di leggere Bottai non l'avrebbe lasciata scappare. Perchè quell'accento non appartiene già alle rime obbligate che certi oratori e scrittori faciloni stucchevolmente impiegano quando discorrono di argomenti corporativi, ma segna la passione del costruttore che alla sua impresa ha lungamente meditato, ne conosce ad una ad una le difficoltà, ha cercato faticosamente le vie e i mezzi per superarle, e sa che nulla riuscirà a fermarlo perchè la sua volontà di vincere è incrollabile. Il suo stile non è di grandi parole («e se qualcuna ce ne sfugge — avverte una volta — non è solo rettorica, è la passione di dieci anni di combattimento che ce la suggerisce»), ma è tutto diffuso di una interiore nobiltà che anche a parole comuni dà un rilievo originale, e stavamo per dire una significazione nuova.

Ed è col ricordo dell'attrazione che già ci aveva presi, e con il desiderio di ritrovarla, che abbiamo aperto e cominciato a leggere il libro su *Il Consiglio Nazionale delle Corporazioni* (Mondadori, ed.).

La produzione letteraria sulle corporazioni è diventata strabocchevole. Filosofi, economisti, giuristi, giornalisti si sono precipitati sulla materia in gara per farsene una specialità; e gli specialisti ormai ci sono, con tanto di scontrosità e di alterigia. E se da un lato siamo storditi da un martellare incessante di luoghi comuni, dall'altro vediamo un tale intrico, un tale scombuiamento di teorie che a volersene preoccupare, verrebbe fatto di concludere, alla maniera di Don Ferrante, che la corporazione, come l'essenza, gli universali, l'anima del mondo e la natura delle cose, non è una cosa tanto chiara quanto si potrebbe credere.

Noi invece, poco inclini a smarrirci nelle teorie, abbiamo la presunzione di credere che sia una cosa chiara, e siamo lieti di trovarne conferma nel libro di Bottai, dove si cammina sulla superficie terrestre, a contatto con ostacoli reali contro cui si urtano le azioni umane, e le dottrine irrimediabilmente si deformano quando anche non si polverizzano.

La corporazione è il meccanismo con cui la Rivoluzione Fascista può penetrare anche nel campo economico. Ma la sua applicazione non può essere frutto che di volontà e di fede; e la volontà e la fede non si teorizzano. Bisogna accenderle e mantenerle accese: ecco il compito fondamentale del Partito, la sua ragion di vita.

Qui vogliamo fare una digressione. Una delle più comuni maniere di fraintendersi è quella di usare la stessa parola con significati differenti, ma con la finzione che il significato sia invece uno solo. Tante discussioni inutili che da tempo si fanno sull'*economia*, procedono da un simile equivoco. Una delle più comuni comparazioni e contrapposizioni che sogliono farsi è tra l'economia corporativa e l'economia liberale. Ora, se per economia s'intende la così detta scienza economica o economia pura, che studia, secondo un'espressione paretiana, «le azioni logiche, ripetute, in gran numero, che fanno gli uomini per procacciarsi le cose che soddisfano ai gusti loro», allora ci troviamo di fronte ad una categoria di studi che sta a sè, al di sopra e al di fuori di qualunque sistema politico, e non basterà averla colpita con l'aggettivo di liberale per poter credere che sia morta. E ci pare che Bottai sia del medesimo parere. «La politica corporativa — egli dice — non viola, in fondo,

nessun principio economico; ma, attraverso organi nuovi, ne dà nuove applicazioni, più aderenti ai procedimenti e agli sviluppi della moderna attività produttiva ».

Se invece dicendo economia liberale vogliamo rappresentare un sistema politico che si limiti a garantire l'ordine pubblico e il soddisfacimento di alcuni bisogni collettivi fondamentali, e lasci quindi ciascun individuo libero di agire a modo suo secondo i suoi gusti, d'accordo allora che contro un tale sistema si opponga e si esalti quello chiamato economia corporativa, in cui lo Stato vigila l'attività anche economica dei cittadini, per garantire che in caso di conflitto tra interessi nazionali e interessi particolari i primi abbiano sempre la preminenza.

Il sistema politico dell'economia liberale era in passato, e lo è più o meno tuttora, patrocinato da numerosi economisti studiosi di economia pura, i quali passando dalla loro attività teoretica ad una forma di attività pratica, propugnano la massima libertà economica individuale perchè sono convinti che ne derivi il massimo benessere collettivo. Di qui il loro atteggiamento diffidente contro ogni atto di intervento statale, e il loro scetticismo spesse volte canzonatore verso ogni tentativo di economia controllata. Il loro torto è di voler applicare l'economia senza tener conto della politica, di trascurare troppi attriti che contrastano l'attuazione delle leggi economiche. Dimenticano troppo spesso che gli uomini sono organizzati in Stati, dominati da interessi talora convergenti ma più spesso opposti, interessi che trascendono quelli dei singoli cittadini, concordino o no con quelli di parte di essi, interessi infine che gli Stati sono portati a promuovere e difendere con provvedimenti che magari faranno a pugni con i principii economici, ma che sono dettati da criteri più importanti di quei principii. Gli uomini, inoltre, possono agire logicamente ma in base a premesse e previsioni sbagliate; e la tutela della libertà economica si dimostra in molte occasioni deficiente, cosicchè individui potenti e audaci, soli o in gruppo, riescono a privarne molti altri meno abili o semplicemente più scrupolosi, senza cadere sotto le sanzioni della legge.

Del resto è ben noto che i danni crescenti del « lasciar fare » tanto in politica che in economia erano ormai diventati così minacciosi che l'intervento dello Stato si faceva sempre più frequente, in Italia come negli altri paesi. Ma era un intervento di contraccolpo: lo Stato si faceva condurre a rimorchio da partiti politici e da coalizioni di interessi privati. Era la politica del giorno per giorno, senza una visione d'insieme, senza un principio informatore.

La Rivoluzione Fascista, scoppiata come reazione incontenibile contro un sistema politico diventato disgregatore, doveva inevitabilmente estendersi anche al campo economico per introdurvi quella disciplina, quel coordinamento necessari affinchè l'attività dei singoli potesse armonizzare con gli interessi della Nazione.

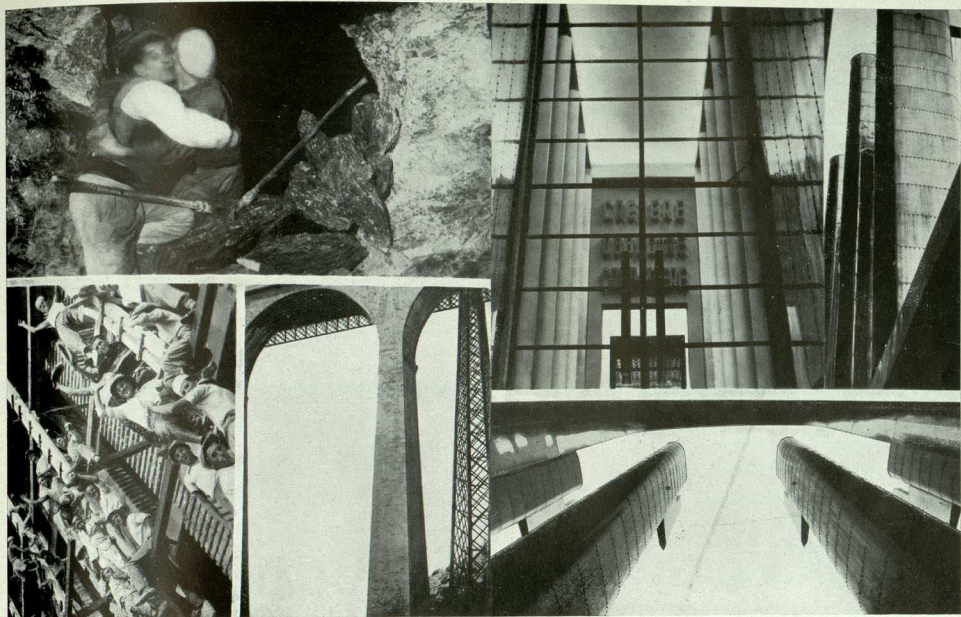
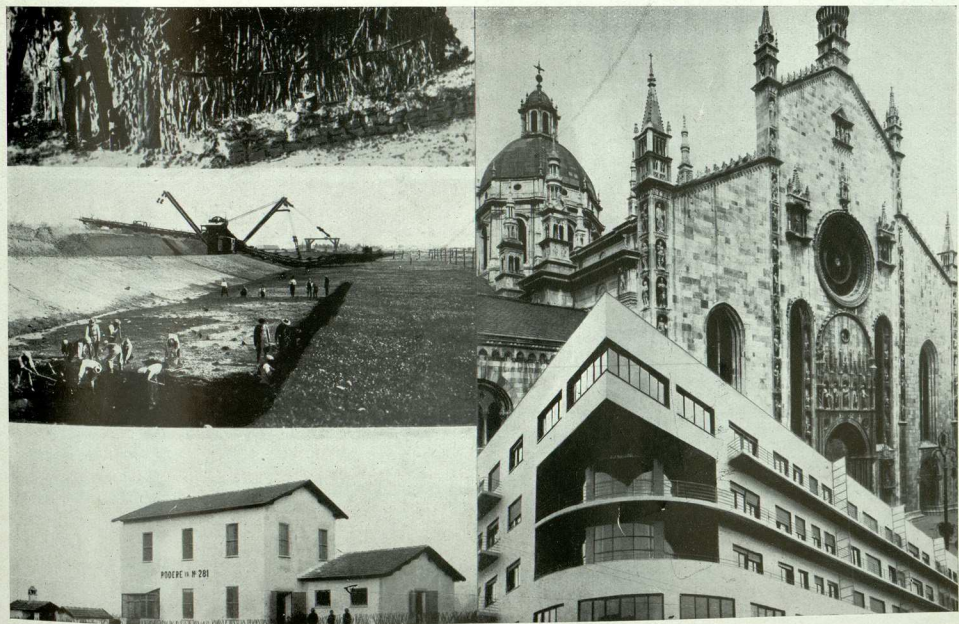
Dall'estensione della Rivoluzione Fascista al campo economico è nato lo Stato corporativo, il quale, a prima vista, pare non aver nulla innovato perchè, secondo la Carta del Lavoro, « considera l'iniziativa privata nel campo della produzione come lo strumento più efficace e più utile nell'interesse della Nazione ». Allora che differenza c'è in confronto con lo Stato liberale, caro ai vecchi economisti? Una differenza grandissima: « L'organizzazione privata della produzione essendo una funzione di interesse nazionale, l'organizzatore dell'impresa è responsabile dell'indirizzo della produzione di fronte allo Stato ». Ecco la marca veramente originale e rivoluzionaria dello Stato corporativo.

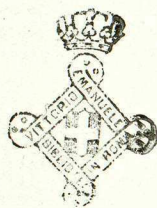
Creare nei produttori una coscienza nazionale, fare che negli individui la preoccupazione dell'interesse pubblico diventi non meno imperiosa di quella dell'interesse personale, preparare tutto un ambiente, un clima propizio a questa trasformazione: è questo il campo di battaglia della rivoluzione corporativa. Opera non di pochi mesi, ma di molti anni. Opera di costruzione metodica paziente tenace lungimirante, che il Duce affidò a Giuseppe Bottai e di cui il libro sul Consiglio Nazionle delle Corporazioni è tutto una cronaca vibrante. La costruzione dello Stato corporativo fu innanzi tutto un atto di fede. C'era da cambiar la mentalità di milioni di cervelli, orientarne diversamente il modo di pensare: impresa che non poteva essere compiuta in fretta e meno ancora da uomini di poca fede. Il Duce scelse per suo luogotenente questo giovane che all'abito dello studioso univa la tempra del combattente, quale si conveniva ad uno che fu comandante di colonna nella marcia su Roma.

Fede e volontà sono e saranno la sua bandiera. Fede, che l'ironia degli scettici, che non credono a nulla, ma che anche non faranno mai nulla, non riuscirà a smuovere ma concorrera a ringagliardire. Fede di fabbricatore di una nuova civiltà di cui Bottai fa questa commossa professione: « noi vogliamo.... proclamare, con molta serenità, con molta tranquillità, che ove questa fede non ci sorreggesse, troveremmo vana la nostra fatica. Sappiamo di lavorare ad un'opera, che si proietta oltre il nostro tornaconto personale, oltre la nostra stessa generazione; noi sappiamo di lavorare per una civiltà, che porterà il nome di un Capo, a cui abbiamo saputo credere, nella solitudine amara e disperata della vigilia ».

In una delle prime pagine del libro ci imbattiamo in questo periodo: « Nella dottrina e nel sistema del Fascismo sono le forze morali e soprattutto la volontà, che operano nel primo piano del processo economico ». Lo scopo da raggiungere non è un sovvertimento di istituzioni, ma una trasformazione di coscienze, condizione imprescindibile della vitalità di istituzioni nuove. « L'ora della Corporazione scoccherà nel pieno meriggio della nostra esperienza, quando le coscienze saranno mature e tutti gli elementi, economici, sociali, morali, politici, propizii ».

C'è tutto un tempo di meticolosa preparazione durante il quale bisogna guardarsi dalle impazienze. Gli elementi da chiamare a raccolta, da ordinare, da combinare via via, sono molti, e qualche volta scappano di mano; numerose sono le parti della costruzione che avanzano in modo apparentemente autonomo, magari apparentemente contrastante: ma l'architetto sa quel che si fà, e non si preoccupa degli allarmi di coloro che non sanno guardare lontano. « Il Fascismo essendo un processo costruttivo e non un processo critico, ha, a differenza di altre rivoluzioni, proceduto per fasi, che si superano l'una nell'altra verso una semplificazione sempre maggiore ». Nella Carta del Lavoro si contengono le prime squille di « una marcia che sarà lenta, graduale, che durerà forse degli anni, ma che dovrà arrivare fino alle ultime mete, perchè una rivoluzione può, sì, contraddirsi in quello che è il suo lavoro quotidiano, ma non in quello che è il più alto travaglio delle sue idee ».

Bottai sa benissimo che l'originalità del principio dello Stato corporativo ne rende particolarmente difficile l' attuazione. « Noi conduciamo il nostro esperimento su un filo di rasoio: sbandando troppo a destra, noi potremmo fare del protezionismo padronale di cattiva lega; sbandando troppo a sinistra, potremmo ripetere gli esperimenti socialisti ». Nel nostro ar-

La Firenze-Bologna — Cade l'ultimo diaframma - Cantieri fascisti. *Mostra della Rivoluzione Fascista - L'ingresso e i fasci della facciata.*

Littoria, capanna prima, durante, dopo la bonifica pontina. *Como: veduta del Duomo e della casa dell' arch. Terragni.*

Tavole per la Mostra di architettura italiana in America ordinata dalla Direzione Generale degli Italiani all' Estero e dall' Istituto argentino di cultura italica.

ticolo sull'*Avvenire della Corporazione*, accennammo sommariamente ai problemi di cui le corporazioni dovrebbero apprestare i mezzi di soluzione. In uno scritto del 3 marzo 1929, vediamo da lui delineati proprio alcuni di quei problemi, con l'aperto riconoscimento della difficoltà e lontananza della loro soluzione.

In una prima fase procedono di pari passo l'inquadramento sindacale e il regolamento dei rapporti fra datori e prestatori di lavoro. Sono le premesse della fase successiva, ognora presente allo spirito di Bottai. Il quale, pienamente consapevole dell'essenziale importanza della preparazione, vuole perfetto l'inquadramento sindacale, vuole che i sindacati siano vivi, vitali, ben fondati, ben attrezzati affinchè possano passare alla fase corporativa. Ammonisce i sindacati dei lavoratori sulla rudimentalità che talora riscontra nella loro preparazione tecnica e che li lascia su un piede di inferiorità rispetto a quelli dei datori di lavoro. « Bisogna sospingere le categorie nella vita corporativa a mano a mano che siamo sicuri che possano raggiungere quell'equilibrio, che non può rimanere solo nel numero, ma deve diventare di qualità ».

E ammonisce i datori di lavoro sui loro pretesti e sul loro particolarismo. « Il più abusato riparo delle posizioni particolaristiche è quello della tecnica ». « Ai datori di lavoro, come ai più dotati, il dare l'esempio di quella collaborazione che, qualche volta, bisogna confessarlo sinceramente, manca proprio tra di loro ». E non ha nessuna inclinazione a permettere che sotto il mantello dello Stato corporativo, si raccolgano e si raggruppino leghe profittatrici di vecchio stampo. « Noi non siamo affatto disposti a prestarci al facile giuoco di mettere l'etichetta corporativa su formazioni economiche che possono fiorire tranquillamente all'ombra di un qualsiasi Stato liberale; o meglio, di uno qualsiasi di quegli Stati che si illudono o cercano di illudere di essere ancora liberali ».

Mentre la prima fase si va compiendo, e si approssima il tempo in cui pare debba svelarsi l'opportunità di entrare nell'arduo campo dei rapporti tra le categorie produttive e del regolamento della produzione, Bottai diventa guardingo e prudente: si sente in lui lo sforzo di frenare la foga improvvisatrice degli smaniosi di novità. « Camminiamo, non corriamo. Con metodo, un passo dietro l'altro. Sono cinque anni che abbiamo alle calcagna dei generosi levrieri che vorrebbero indurci alla corsa; ma pure duriamo nel nostro paziente e soldatesco passo di strada. L'economia italiana non è un corpo vile su cui possano compiersi esperimenti avventati; ed è, in ogni caso, buona regola chirurgica non operare con la febbre, in ispecie quando la febbre è alta ». E altrove: « Il nostro lavoro comincia domani. Nell'ordine corporativo ci troviamo sempre dinanzi a un'impresa che non finisce mai. Oggi abbiamo finito, domani cominceremo ancora. Dopodomani finiremo. In un giorno anche più lontano comincerà di nuovo il nostro lavoro, perchè siamo in uno svolgimento ancora molto lungo che richiede tutta la nostra pazienza, tutta la nostra prudenza, ma anche, in certi casi, tutta la nostra audacia ».

Bottai non sarà mai abbastanza lodato per questa sua viva saggezza, per aver osato attendere, per aver saputo resistere alla tentazione di legare il suo nome a qualche riforma clamorosa che gli guadagnasse una più vasta quanto vana popolarità. E il pregio del suo libro è quello di essere, anzichè la centesima teoria dello Stato corporativo, una raccolta di documenti di straordinaria eloquenza; schizzi e disegni di una superba architettura, note prese sul lavoro e per il lavoro, ma calde di nascosta poesia. Coloro che, come noi, alla dottrina corporativa si son venuti elaborando con la meditazione dei fatti in cui la rivoluzione si realizzava, sono lieti di trovare in questo libro un conforto e un appoggio, e, prendendo esempio dal suo autore, nel trattare qualcuno dei formidabili problemi su cui il suo ingegno si è vittoriosamente tormentato, si sentono indotti a farlo con lo stesso suo scrupolo, con la sua onestà, con la sua franchezza e con la sua abnegazione.

BERNARDO GIOVENALE

CORSIVO N. 46

Balbo ha detto agli Italiani che lo acclamavano: « vorrei che non perdeste di vista la realtà e non la faceste perdere di vista ai miei camerati. Noi siamo soltanto dei modesti soldati di un grande Capo, nel cui nome è dolce, è facile conquistare tutte le vittorie ».

Balbo dice modesti soldati, il popolo dice eroi; e le due cose sono la stessa cosa.

Passano pochi giorni e queste imprese diventano i grandi miti che traversano le epoche.

M. B.

PROPOSITI PER IL TEATRO SPERIMENTALE

Non abbiamo l'abitudine di richiamare l'attenzione dei nostri lettori sugli scritti che pubblichiamo: i nostri scritti sono tutti relativi a argomenti di interesse spaziale, e il lettore ha capito che « Quadrante » può essere letto da cima a fondo senza saltare le pagine.

Tuttavia mettiamo questo cappello al secondo articolo di Bragaglia sullo « sperimentale » per augurarci che la questione promossa su « Quadrante » sia confortata da una soluzione pratica. Così come è stato invocato dai molti che hanno ripreso la prima invocazione del nostro amico vivo e robusto. Tra gli altri fogli anzidetti vi sono: Critica Fascista, Quadrivio, L'Italia Vivente, Giornale d'Italia, Il Lavoro Fascista, il Popolo di Trieste, Il Mattino, Comoedia, Gazzetta del Mezzogiorno, Corriere Padano, Il Tevere, Il Dramma, Gazzetta di Venezia, Oggi, Il Secolo XIX, Il Popolo di Lombardia, La Provincia di Bolzano, Il Piccolo, Il Popolo di Roma, Ottobre, Futurismo, L'Italia Letteraria, *ecc.*

Il concetto di teatro *sperimentale*, la sua funzione di laboratorio per prove è ormai stata compresa da tutti, e fu illustrata anche da Silvio d'Amico che progettò col Teatro di Stato un palcoscenico piccolo dove « offrire agli autori di domani, nuovi mezzi di esperimento e di rivelazione ».

Io chiamo ancora *sperimentale* quel teatro anticommerciale che da tutte le parti si reclama naturalmente con aspirazione all'arte, (la quale è una perfezione accessibile con tanta difficoltà, da non poter essere vantata con faciloneria). Il vagheggiato teatro nuovo dovrebbe darci il teatro politico (cosa non ancora sperimentata) e quello dei nuovi poeti (anche essi da provare). Chiamare Teatro d'Arte un teatro nuovo, l'affermarlo, cioè, Teatro Perfetto, a me, nel caso attuale, sembra impegnativo in modo assurdo; perchè *il nuovo* non consente che di primo acchito si raggiunga *la perfezione artistica*.

E poi mi sembra molto imprudente di-

re: «adesso vi facciamo vedere noi come si fa l'arte».

Questa prudenza mi ha consigliato di definire ancora sperimentale quel teatro di prove che dovrebbe ammaestrare i nuovi scrittori ai generi teatrali oggi reclamati, e che sono tanto difficili per se stessi. Anche la nostra scena aspirerà all'arte.... Sarebbe curioso non ambirvi. Non basta però l'aspirazione, a costituire il raggiungimento! Il titolo Teatro d'Arte contiene invece una affermazione di compiutezza che noi non possiamo pretendere da giovani scrittori i quali si provano per la prima volta in ardui cimenti.

Lo stesso dicasi per riguardo alla realizzazione, ch'è rispondenza d'un insieme armoniosamente fuso, e funzionante a meraviglia in ogni parte del congegno, regolato dalla regia. Un teatro non s'improvvisa: si affiata poco alla volta. Le scene d'arte straniere, tanto spesso ricordate da noi, si basano su una vera civiltà scenica, ch'è prodotto di diecine di anni di lavoro. Al loro punto sì, che si possono chiamare «d'Arte».

I più ritardatari nel comprendere la indispensabile funzione d'uno sperimentale, sono ancora purtroppo i politici, dai quali dipende la vita. Un tempo il Capo apprezzò la funzione di questi teatri piccoli e li sostenne per una diecina d'anni; ma in conclusione forse non lo contentammo. Non per questo pensiamo oggi di non aver tratto profitti dal suo aiuto.

E' che, arretrati com'eravamo nell'arte nostra, (di almeno trent'anni) e ansiosi di fare tutte le esperienze che avevan compiuto gli altri, noi in quei dieci anni, più che preparare il teatro fascista in modo diretto, dovemmo correre sinteticamente tutta la strada vissuta dagli altri per quarant'anni; così quella preparazione fu solo a risultato rinviato. La nostra risultò come una esposizione retrospettiva degli ismi più ansiosi, già datisi nei diversi paesi stranieri (attualissimi per noi). Contemporaneamente noi esprimevamo i tentativi di quelli, tra i nostri, che non eran rimasti indietro e cercavano anche loro, costituendo la nostra cosidetta avanguardia.

In altro senso già all'avanguardia della politica Mussolini andava avanti, mentre noi, spezzati nell'affannoso nostro rivivere in pochi anni le esperienze di mezzo secolo, nella febbrile ricerca di contributi italiani, eravamo impegnati in questi studi, intricati dalle nostre ricerche. Noi seguivamo la Rivoluzione parallelamente, aiutando per quel che si poteva dal canto nostro, nel temperamento del carattere artistico. Si era in un certo senso alla testa di due colonne, una pratica, l'altra astratta. Ci furon pure delle polemiche in quei tempi, tra i camerati della colonna politica e noi che rimproveravamo loro di non aver formulato un radicale programma di rivoluzione artistica (noi non vedevamo altro!). Ma tutti sanno che Mussolini simpatizzava decisamente per gli avanguardisti intellettuali, e fin da allora li faceva collaborare assiduamente al «Popolo d'Italia». Quelle polemiche non ci guastarono, anzi! Furono utili prima e poi.

Frattanto la Rivoluzione portava avanti i nostri amici, mentre noi, avanti alle nuove case, eravamo ancora affaticati, a saltar fossi e macerie di quanto del distrutto avevamo tra i piedi. I camerati ci aiutarono a buttar giù le ultime baracche, a colmar gli ultimi fossi, a sbarazzare i cammini. Ma il nostro lavoro era delicato e difficile: se si faceva una cosa non se ne poteva fare un'altra. Così le nostre nuove costruzioni furono affrettate e non poterono essere di lusso. I mezzi erano stati scarsi: tutto il lavoro era stato eccessivo, per l'esiguo numero dei nostri, che non aveva soltanto da lavorare a distruggere, ma doveva pure difendersi dai marrani che ci aggredivano con le forcine e i sassi, condotti dai farmacista e dal parroco.

L'ultimo ciclone c'investì mentre eravamo in pieno lavoro a costruire per conto nostro. Fu allora che i nemici si affrettarono a tirarci le somme e gridarono ai quattro venti tutto il male che poterono di noi. Questi nemici eran sempre i bifolchi armati di badili, condotti dal parroco difensore della tradizione e dal farmacista conservatore. Ma fu così che, nella mente di chi non aveva competenza per rendersi conto esatto del nostro reale *attivo,* fu seminato il sospetto e il dubbio. Parve che i nostri dieci anni di fatiche non avessero portato nulla. I più maligni la trovarono buona col dire che del nostro lavoro non era nemmeno nato il Teatro Fascista... Questo naturalmente impressionò contro di noi i politici, immersi nel loro gran lavoro, e quindi giudici frettolosi del nostro.

Ma siamo arrivati al punto che volevamo.

S'è detto che nei quindici o venti anni della nostra opera rivoluzionaria, arretrati come eravamo nei confronti delle scuole straniere che, avendo distrutto prima di noi, stavano riedificando in anticipo, noi avevamo dovuto impiegare tutto quel tempo a fare marce forzate, alla bersagliera, la strada corsa dagli altri. La marcia per guadagnare il meridiano più avanzato ci ritardò quella maturità dalla quale negli ultimi dieci anni poteva sorgere il teatro politico. Noi eravamo impicciati maledettamente a vivere dal canto nostro le cento esperienze preparative. Se non avessimo vissuto quelle, non avremmo mai trovato una lucidità di vedute; saremmo ancora col dubbio di qualche strada non conosciuta, che avrebbe potuto sembrare quella buona. L'arte è tutta presa da incertezze. Per farla bisogna sbarazzarsi dai dubbi. Non si poteva arrivare a toccare gli alti temi di poesia sorgenti dalla rinascita nazionale, nè potevasi tornare al dramma umano, e tanto meno a quello collettivo con parole alte e universali destinate a tutti gli italiani, senza aver trovato prima una esperta serenità, dopo aver tentato ed esaminato.

Per conto nostro non siamo dunque in arretrato. Abbiamo impiegato il tempo che occorreva e ci troviamo al punto più avanzato che potevasi raggiungere dato il luogo arretrato da cui s'era partiti.

In queste faccende dell'arte, che purtroppo non si possono sistemare col manganello, s'è costretti a procedere lentamente e con cautela. La pazienza è tutta nostra. Altrochè.

Oggi troviamo maturo per noi il tempo di riprendere l'impresa: quella di cercare i poeti del tempo.

Dato il bando ai capricci, ai residui di scapigliatura, agli avanzi di decadentismo mescolatisi in questo primo terzo di secolo con le espressioni della sarcastica avanguardia, eccoci, dopo un periodo di raccoglimento e di esame, a sentirci un più sereno abito spirituale. Non crediamo d'essere invecchiati solo perchè abbiamo sopito l'avventurosa bizzarria giovanile; al contrario ci sentiamo più profondamente vivi, per lucidità dell'esperienza fatta, che ci fa discernere il caduco dal duraturo.

Per le passate prove, possedendo quanto abbiamo appreso nell'errare, oltre che nel far bene, noi non ci accingiamo al lavoro con senso diminuito delle sue difficoltà: al contrario ci prospettiamo l'opera da compiere pieni di accorti scrupoli. Abbiamo più timor di Dio che ieri, perchè conosciamo il Dio di più.

Le passate esperienze — che se pure

non poterono raggiungere la perfezione, dettero però gran parte attiva di risultati — fanno oggi comprendere che, per impiantare *una corrente* di produzioni teatrali d'ispirazione o commento fascista, occorre mettere in scena almeno cento commedie. In due anni di lavoro avremo trovato il linguaggio religioso (nazionale) che avrà potere di rivelazione per gl'insensibili.

Bisogna convincersi che le scene normali non impianteranno mai una campagna di ricerche del teatro fascista, non essendo questa una impresa commerciale. (Ne daranno magari un unico tentativo, ma tanto per dimostrarlo assurdo).

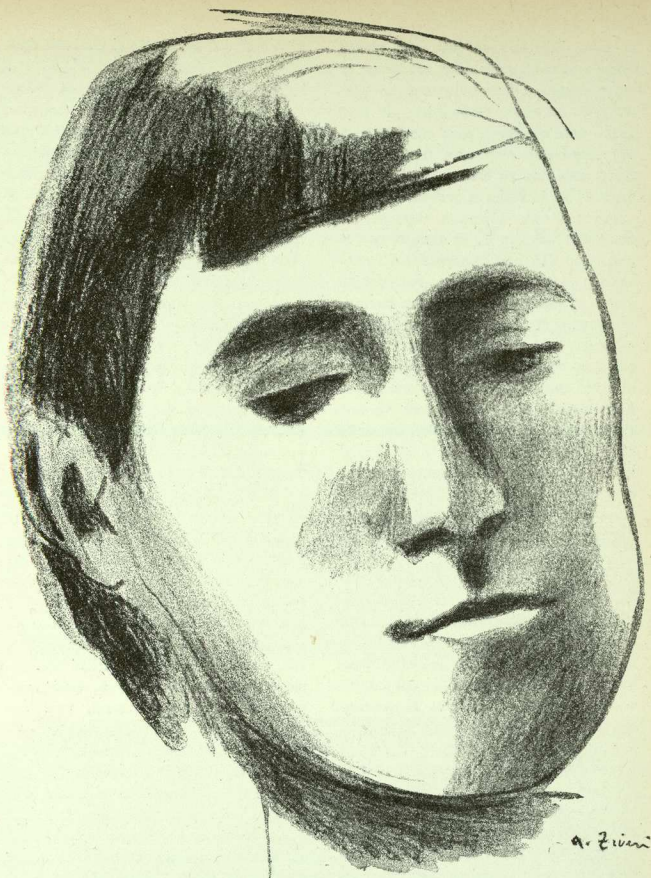
Nemmeno è dagli scrittori anziani (datisi per commercio *a seguire* il gusto popolare, e non a *guidarlo*) che noi possiamo aspettarci un teatro in certo senso politico, che riveli gli stati d'animo del vivere fascista, ed esprima la coscienza dei tempi nuovi. Il dramma della vita visto fascisticamente, potranno darcelo gli autori giovani, non i mestieranti! E noi conosciamo diecine e diecine di scrittori nuovi, ostacolatissimi a teatro, che scriverebbero ancora, per le scene, se stimolati almeno dalla speranza della realizzazione.

Principalissima fra le ragioni che giustificano l'istituzione da parte degli autori, di un teatro laboratorio per uso degli iscritti, è dunque l'opportunità di praticare la creazione di un repertorio politico e, in genere, la necessità di raccogliere e saggiare le opere degli autori fascisti, tanto rari ancora.

Ogni rivoluzione ha ormai il *suo* repertorio polemico e mitico: il quale è più o meno rispondente ai fini pratici della propaganda (all'interno e all'estero) ed è più o meno universale, a seconda della forma artistica che lo contiene.

Oggi la Rivoluzione Fascista, affrontando in pieno il problema dello spettacolo, vuole il teatro per ventimila spettatori. Ma non occorrono dimostrazioni per convincersi che a ventimila spettatori non si posson presentare soggetti da esperimento. Bisogna pur arrivare alle masse con le cose già fatte, e ben fatte: troppo delicata è la materia e l'impresa.

D'altronde il Fascismo ha fatto poco o nulla, in questo senso: non conta un repertorio; possiede appena qualche commedia. Nè gli autori si possono fare col teatro da ventimila. Donde la necessità d'un palcoscenico da prove.

La classe degli artisti non può restare eternamente insensibile ai bisogni di un

repertorio fascista e a quelli di tanti scrittori nuovi; nè chi presiede al teatro deve credere di poter disinteressarsi della evoluzione dei generi, che saranno il suo patrimonio di domani. Tutto il mondo riconosce che il teatro, per sopravvivere, deve rinnovarsi. Ma è stato dimostrato che in generale gli scrittori nuovi, come novizi non possono essere accettati dalle compagnie commerciali, e come novatori vengono regolarmente riprovati dalle platee ignare. Di qui la necessità di promuovere una scena ospitale per serie ricerche politiche e artistiche. Questa scena equivarrebbe alle mostre sindacali di musica e di pittura e di poesia, che dànno tanti buoni risultati alla Confederazione Professionisti e Artisti.

E' tra i nuovi autori fascisti che si troveranno i poeti coi quali affrontare domani i ventimila spettatori.

Nè i poeti puri dovranno sdegnare di lavorare per la massa. Anche Shakespeare al suo tempo veniva accusato di *scrivere per il volgo* di *sacrificare alla canaglia*, ma non pertanto fece dell'arte.

Operare in questo senso, poetico e tecnico, significa lavorare per un teatro del tempo fascista.

Per non dar luogo agli equivoci, sui quali specula la pettegola malignità dei critici da caffè, questa impresa dovrà rinunziare ad aiutarsi con forme che non siano puramente teatrali. Per dieci anni ci sobbarcammo alle ironie, e alle diffamazioni calunniose dei poveri di spirito, perchè questo ci offriva modo di fare il teatro. Oggi, io non me la sento più di darmi in pasto ai diffamatori.

Così, libero da contorni mondani, e diverso in tutto dal sistema economico ed

artistico degl'Indipendenti, che poteva andare fatto in quel modo nel tempo in cui è vissuto, il nuovo sperimentale sarà costretto ad essere parassitario per gran parte delle sue spese, dato che il pubblico commerciale non ama frequentare i teatri dove non gli lustrino le scarpe del cervello. Se in Italia si godesse maggiore spregiudicatezza, l'impresa potrebbe industriarsi a vivere da sè (infatti non si può certo dire che l'Indipendenti tirasse avanti con le sovvenzioni, solo perchè queste lo salvarono in due o tre momenti difficili). Pertanto oggi siamo costretti a subire le corte mentalità provinciali, per non veder la imbecille meschineria di tanti fessi catoni, frustare uno sforzo e offendere la nobiltà d'un'opera. (A queste riflessioni io mi invelenisco pensando che, intanto, per causa loro, si corre il rischio di non poter far niente, e s'è costretti a far pesare tutto sugli aiuti mecenateschi, mentre ci si potrebbe guadagnarcela da noi, la nostra vita sperimentale).

Una necessità che riconosciamo ineluttabile è pure quella del doverci rivolgere agli attori professionisti. Non che abbiamo cambiato idea circa la freschezza, la spontaneità, la naturalezza degli amatori non guasti dai sotterfugi dai trucchi e dai surrogati del mestiere. Riconosciamo soltanto come avesse ragione Gordon Craig, quando si rifiutò di dirigere il *Théâtre des Arts*, essendoglisi negata la chiusura per tre anni, tempo ch'egli reputava necessario per formare attori senza vizi professionali. Dai comici di mestiere non è che si ricavi artisticamente gran cosa nel senso moderno. Lo so per esperienza; essi, però, non possedendo la sciatteria degli improvvisati e non urtando con le sgrammaticature, posseggono quella vernice che li fa essere accetti ai pubblici borghesi ed alla loro critica. (Così diranno che, stavolta, «*facciamo sul serio*»!).

Non potendo noi prepararci una scuola di attori nuovi come fece Copeau e come non riuscì a fare Gordon Craig, nè volendo morire d'inedia, cercheremo di adattarci con gli elementi più giovani e meno viziati tra i professionisti, avendo sincera fiducia nella rapida duttilità degli attori italiani.

Le produzioni del nostro repertorio dovranno essere divise in due categorie: la prima, di *sensibilità sociale* attuale, di tono nazionale, (e di portata popolare dopo eventuale riuscita dell'esperienza); la seconda d'*arte pura*, in ogni tendenza, cioè contro il monopolio di qualsiasi chiesuola e oltre ogni preconcetto.

Per quanto vengano dignitosamente esposte, in una realizzazione fatta con mezzi sufficienti, le opere sperimentali d'arte pura potranno soltanto esser contenute in una libertà intellettuale più disciplinata che per il passato, e senz'ombra di fanaticherie fumiste, ma pure senza limiti di sorta.

La realizzazione dovrà essere tecnicamente moderna. Uno sperimentale è destinato anche alla architettura e alla scenotecnica inedita, oltre che ai generi nuovi e agli autori da rivelare. Un laboratorio scenico porta, dunque, esigenze materiali di capacità e di mezzi le quali non sono inferiori a quelle del teatro grande. Perchè la sala potrà essere piccola, ma il palcoscenico dovrà essere capace. Per esempio le scene della sala Umberto, del salone Margherita o dell'Orfeo, non potrebbero esser sufficienti, a voler far le cose seriamente anche dal punto di vista tecnico: cioè a voler rispondere ad una attesa di novità visive e di esperimenti materiali moderni. Non parliamo del quadro delle luci, le quali rappresentano la conquista moderna della messinscena e che, anche usate per via di toni con gusto ottocentesco, avranno da esser sempre impiantate perfettamente. Uno sperimentale dovrà dare anche saggi di scenografia e dovrà provare i nuovi registi; ma non si potrà parlar seriamente di esami, per così dire, quando al lavoro non si siano offerti i mezzi fondamentali. Come principio il prodotto tecnico dei risultati degli sperimentali dovrebbe essere superiore a quello dei teatri commerciali. Il teatro piccolo deve aspirare a essere il modello dei teatri grandi. Possedendone i mezzi esso potrà infatti aspirare alla perfezione, appunto nel valersi delle dimensioni piccole.

Questi, per brevità, i primi propositi miei d'uno sperimentale. Essi domani potranno essere arricchiti ed elevati dalle idee di altri collaboratori, poi che il teatro, anche nell'influenza del più fiero tiranno scenico, resta un'arte collettiva.

A. G. BRAGAGLIA

CORSIVO N. 47

Il mio articolo sul «900» ha scatenato l'iradiddio nel campo dei cafoni; e ognuno ha tirate le sue somme. Tirerò anch'io le mie somme in «Quadrante» 7.

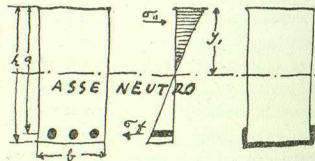
P. M. B.

DISCORSO SULLA TENSISTRUTTURA

L'architecture ne peut revetir des formes neuves que si elle va les chercher dans une application rigoureuse d'une structure nouvelle.

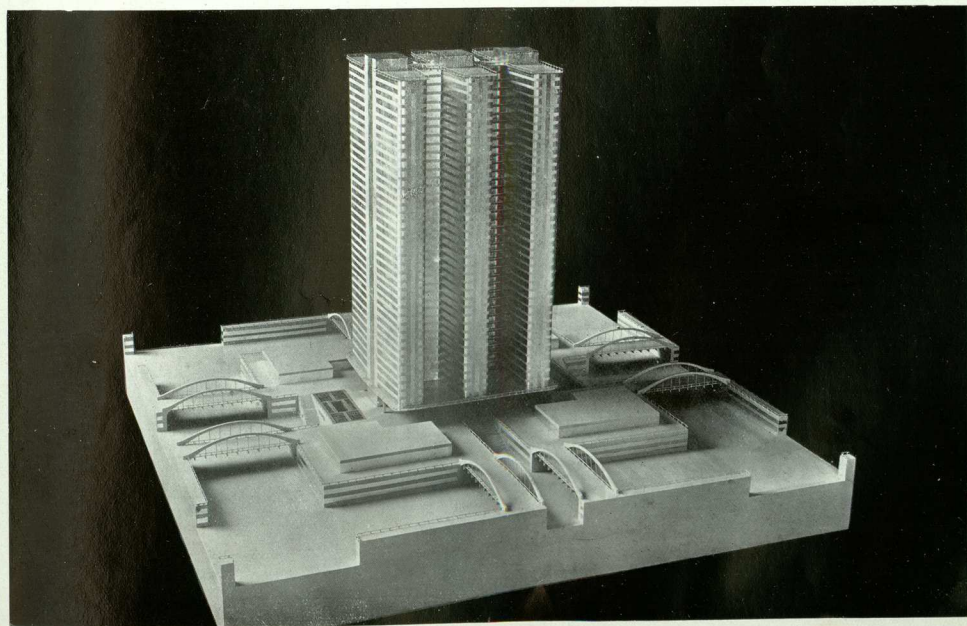
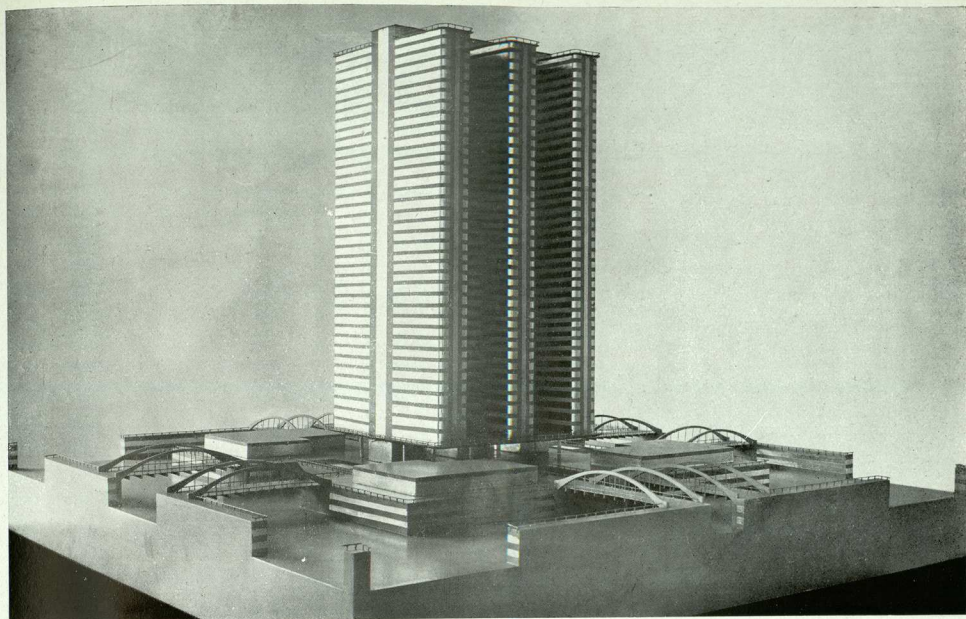
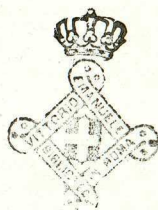
M. Viollet-Le-Duc 1872 (Entretiens sur l'architecture).

Viollet-Le-Duc, considerando le differenti qualità di resistenza del ferro e della pietra (naturale o artificiale), inventa una struttura nella quale i due materiali sono sfruttati secondo il loro massimo rendimento. Ossia: il ferro a trazione, la pietra a compressione, che è il principio di base del cemento armato. Ecco l'inventore del cemento armato. Gli va rivendicato questo merito.

Egli con le sue formidabili invenzioni apre l'era del cemento armato applicando mezzi statici fino allora completamente insperimentati.

*... L'industrie se tourne vers le logis et l'*Equipe *dans la précision miraculeuse manifestée jusqu'içi dans sa production actuelle.*

Le Corbusier, 1933 (Prelude N. 5).

L'architettura, inadeguata ai tempi, entra oggi nella sfera d'azione della grande industria che porta a contributo di quella i mezzi ben sperimentati che usualmente impiega. Oggi è ben preparata a usare dispositivi statici che lasciano indietro di 60 anni i fino a oggi adottati metodi costruttivi. La grande industria apre l'era del ferro nel campo dell'architettura rinnovata.

Gli ultimi sessant'anni equivalgono a secoli dei tempi passati. C'è più differenza tra il 1872 ed oggi, di quello che non vi sia fra l'epoca del Rinascimento e il 1870.

Arch. Guido Fiorini - Modello di costruzione realizzato con la tensistruttura.

L'introduction du fer dans les bâtisses nous permet de tenter des intreprises que les époques antérieures n'ont fait que pressentir.

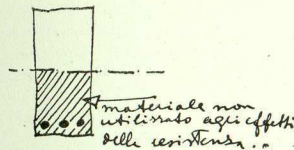
M. Viollet - Le - Duc 1872 (Entretiens sur l'Architecture).

Non si tratta semplicemente di costruire una casa come una nave o come un vagone-letto. Non basta applicare le sole cognizioni statiche di cui la grande industria si è gradatamente impossessata con la sua esperienza costruttiva. E neppure l'applicazione del principio economico della industrializzazione e della costruzione in serie è tutta la soluzione.

Sarebbe troppo semplice. Oltre a ciò, si tratta di *inventare*.

Il problema edilizio ha bisogno di risoluzioni che, nel campo di altre realizzazioni, non sono richieste.

Si tratta di *inventare partendo dall'esperienza della grande industria e valendosi dei suoi mezzi.*

L'era del cemento armato è finita.

Oggi si pretendono soluzioni perfette. Solo il ferro le può dare.

Già ora impiegato con il « dispositivo ordinario » quando l'edificio supera i 30 metri di altezza, batte economicamente il cemento armato. « Dispositivo ordinario » significa che ogni piano, in pieno, deve sopportare il peso dei piani superiori. Quindi *ogni piano deve essere differente dall'altro. Ecco quanto vi è di più inadatto per permettere una costruzione in serie.*

Eppure presenta una convenienza. *Questa è la forza delle sole qualità intrinseche del materiale* usato quasi con lo stesso sistema statico con il quale gli Egiziani tenevano in piedi il tempio di Kranok.

Non si può davvero dire che ciò sia quanto vi è di più raffinato e di più essenziale. Così il ferro è ancora usato in modo primitivo, irrazionale.

Qualora il ferro venga impiegato logicamente, se ne risparmierà una notevole quantità rispetto alle ordinarie strutture. *Questa più intelligente applicazione del ferro genera una nuova epoca nel campo della architettura, l'epoca della architettura meccanica.*

Le fer permet des hardiesses devant les quelles nous semblons reculer. Il paraît que l'on ne se fie que à moitié aux propriétés de cette matière.

M. Viollet - Le - Duc 1872 (Entretiens sur l'architecture).

L'impiego più economico, ossia più razionale, del ferro si raggiunge con strutture che permettono:

1) *la costruzione in serie*
2) *la riduzione del quantitativo di ferro per mq. di edificio.*

Il primo obbiettivo conduce a risoluzioni nelle quali ogni piano dell'edificio sia indipendente dal peso dei superiori, nella maggiore misura possibile, a fine che i singoli piani siano costituiti da elementi uguali indipendentemente dalla loro ubicazione.

(*Principio della costruzione in serie sperimentato dalla grande industria che guida verso l'invenzione di nuovi dispositivi statici indipendenti dagli elementi «piani di abitazione»*).

Il secondo obbiettivo conduce a risoluzioni che riducono gli effetti della «*pressoflessione*» facendo lavorare il ferro a *trazione* in massima parte.

(*Cognizioni di calcolazione acquistate ed applicate dalla grande industria che fanno scegliere decisamente risoluzioni statiche a tiranti*).

Conclusione: *risoluzioni statiche a tiranti con indipendenza di piani.*

(Un orologio da tasca costa 20 lire, miracolo di economia realizzata dalle costruzioni in serie. Una ruota di bicicletta pesa 1/2 kg., miracolo di leggerezza realizzata con l'impiego del ferro a trazione).

Substituer à des resistences verticales des resistences obliques c'est un principe qui peut prendre une importance majeure et amener à des combinaisons neuves.

M. Viollet - Le - Duc, 1872 (Entretiens sur l'architecture).

Ma questo non basta; la soddisfacente risoluzione del problema statico in ferro, applicato all'edilizia, richiede altre particolarità. Anzitutto pretende che il sistema abbia requisiti di perfetta *asonorità* e, perchè tale qualità sia veramente risolutiva, deve derivare dal dispositivo statico stesso e non dall'applicazione di materiali isolanti.

Le moderne idee urbanistiche esigono *libertà di traffico* anche entro il perimetro dell'edificio.

La *eccellente rigidità* del sistema deve costituire una qualità essenziale.

Il problema è impostato così. Si pretende:

1) *la possibilità di costruzione in serie*
2) *la riduzione di ferro per mc. di edificio*
3) *la perfetta asonorità*
4) *la libertà di traffico entro il perimetro dell'edificio*
5) *la eccellente rigidità.*

Per quanto si è detto nei paragrafi precedenti: si sa che per soddisfare le condizioni 1) e 2) si deve usare una struttura a tiranti.

Si tratta ora di individuare tra le infinite possibili combinazioni di disposizioni statiche a tiranti, o meglio a trazione, una che risponda a questi requisiti *minimi necessari.*

La tensistruttura che porta il mio nome possiede le qualità sopra enumerate.

Io ho *isolato* questo sistema statico adatto per essere applicato con vantaggio anche nelle costruzioni abitabili. Mi pare che questa sia la mia invenzione: nessuno, fino a oggi, prima di me, ha immaginato un sistema rispondente alle esigenze di cui sopra.

Come ho detto, queste esigenze sono le *minime necessarie.* La mia tensistruttura presenta anche il vantaggio di richiedere *fondazioni molto più economiche di quelle che si debbono usare col sistema statico ordinario.*

Il primo progetto da me compilato ho voluto fosse corredato da calcoli indiscutibili e accompagnato da un nome che ne fosse la più forte garanzia: le « Officine di Savigliano ». Quegli industriali hanno avuto fiducia, quando nessuno mi credeva, della bontà del mio procedimento e hanno voluto mettere a mia disposizione, senza lesinare nulla, la loro unica esperienza in proposito per la compilazione dei moderni ritrovati.

Presento, ora, ai lettori di « Quadrante » il plastico di un grande edificio studiato con la tensistruttura.

GUIDO FIORINI

PENSIERI SULL'INGEGNERIA

Benchè comunemente si intuisca lo stretto rapporto che esiste tra accrescimento del benessere e progresso dell'ingegneria, ho l'impressione che non se ne valuti sufficientemente tutta l'importanza. Pochi, forse, riflettono su un fatto, che ogni errore di ingegneria il quale impedisca il raggiungimento di un determinato scopo con minimi mezzi, o in altre parole, con il massimo rendimento, è una vera e propria dispersione di ricchezza in tutto uguale a quella che si avrebbe pagando operai a sollevare acqua con secchi bucati.

Non si ricava alcuna utilità nè da spessori di muri sovrabbondanti, nè da locali o troppo grandi, o per cattiva disposizione inutilizzabili, nè da impianti che industrialmente non rendano, nè dal ferro messo in più in un ponte che per altra via o con maggior studio poteva eseguirsi, per lo stesso scopo, con minor consumo di materiale, nè infine dalla mano d'opera che, con migliori procedimenti esecutivi, si poteva risparmiare.

La somma di benessere degli uomini dipende dalla quantità delle cose precedentemente predisposte che dànno *frutti godibili*.

Data la somma delle operosità umane, si fa presto a valutare quale importanza assuma una differenza di rendimento sia pure del 10 o 15 per cento, limiti entro i quali è assai facile oscillare.

Il problema apparentemente fondamentale della ingegneria è la *stabilità* delle cose costruite; una casa, un ponte, una macchina, una nave debbono, evidentemente, non *rompersi* sotto le forze che per pesi o dinamismi agiscano su di esse.

Ma il problema della stabilità perde (meno casi eccezionali) completamente di valore se non è subordinato a quello della *economia*. E' evidente per qualsiasi profano, che una casa comune con muri in mattoni di 2 metri di spessore, fondazioni spinte fino alla roccia e solai con grosse travi in ferro, sarà stabile, ma di rendimento così minimo da offendere l'ingegneria allo stesso modo che l'offenderebbe la scarsa stabilità.

Tutto lo sforzo di conoscenza delle leggi fisiche che ci circondano, di quelle intrinseche dei materiali e della più appropriata scelta di questi, hanno l'unico scopo di raggiungere lo stesso risultato con il *minimo lavoro* umano, sommando in questo, non solo quello appariscente durante la costruzione dell'opera, ma quello che a sua volta è servito per produrre materiali, mezzi d'opera, energie che nell'opera trovano impiego.

La ricerca di *questo massimo rendimento* è sempre un qualche cosa di relativo al caso che si prospetta.

Non si possono fare regole se non di larghissima massima, e perciò l'opera dell'ingegnere ha sempre un qualche cosa di assolutamente personale, frutto più dell'intuito che dell'anonimo ragionamento: e si tratta non di scienza, ma di arte che si serve della scienza.

Troppo spesso si confonde l'ingegneria con i procedimenti matematici di calcolo che le sono proprî e la espressione *buon calcolatore* o *buon matematico* è molte volte, e non solo da profani, confusa con quella di *buon ingegnere.*

Le stesse Scuole di applicazione e i programmi universitari risentono di questo errore fondamentale sulla concezione dell'ingegneria.

I procedimenti matematici sono un mezzo (meraviglioso e degno della più alta considerazione) per raggiungere la conoscenza degli stati fisici di equilibrio nell'interno della materia, una potente e raffinata arma di indagine, ma non tutta l'ingegneria: come il telescopio non è l'astronomia, se pure di essa è il più valido mezzo di ricerca.

Sono pensabili i mezzi di ricerca degli equilibri interni indipendenti da qualsiasi procedimento matematico (ricerche con luce polarizzata su modelli), e mezzi che sono frutto di intuizione in intelligenze di ordine superiore e di cui gli antichi Architetti hanno lasciato così impressionanti esempi.

Riportando l'ingegneria al suo nobilissimo scopo di guida delle attività umane e più ancora di *economizzatrice* di queste, diventa evidente quale deve essere la base di ogni concezione e di ogni pensiero del vero ingegnere: *risolvere i problemi che gli sono sottoposti ricercando in ogni caso il massimo rendimento.*

Fin qui ho deliberatamente parlato solo di economia e di rendimento senza accennare a lati ideali quali i fatti estetici delle opere costruite.

Questo non perchè intenda trascurarli, ma semplicemente perchè credo di poter affermare che la prima condizione per il raggiungimento di una vera *estetica* delle innumerevoli cose che l'uomo costruisce sta nel più perfetto equilibrio tra la cosa fatta (nel suo complesso, nelle sue parti e nel suo carattere), e le finalità cui è destinata.

La stessa architettura, per quanto a un serio esame sparisca il punto dove l'ingegneria diventa architettura o questa ingegneria, non sfugge a tale condizione *necessaria se non sufficiente.*

Ora questo equilibrio tra opera nel complesso e nelle parti e scopo del complesso e delle parti, è precisamente il *rendimento,* rendimento che diventerà forma aerodinamica e sfuggente per un aeroplano, un veicolo o una nave veloce, sobrietà esterna e saggia disposizione di locali per una casa popolare, e così via.

La bruttezza della maggior parte delle opere costruite negli ultimi decenni sta nella mancanza di questo equilibrio per cui case popolari hanno avuto facciate decorate da finestre e cornici, copiate dai grandi palazzi esprimenti la potenza di grandi famiglie del passato, o stazioni ferroviarie con colonnati pensati per la grandiosità spirituale di un tempio.

Riportare al suo massimo rendimento tutte le cose fatte dagli uomini significa in definitiva moltiplicare all'infinito esempi di sincerità e di coerenza di idee, fatto d'evidente valore educativo.

Nessuno può mettere in dubbio l'effetto dell'ambiente sugli uomini, e la più alta responsabilità dell'ingegneria sta nel suo scopo di *creare* questo ambiente. Tutto concorre al medesimo fine: ragioni economiche, ragioni spirituali, ragioni morali.

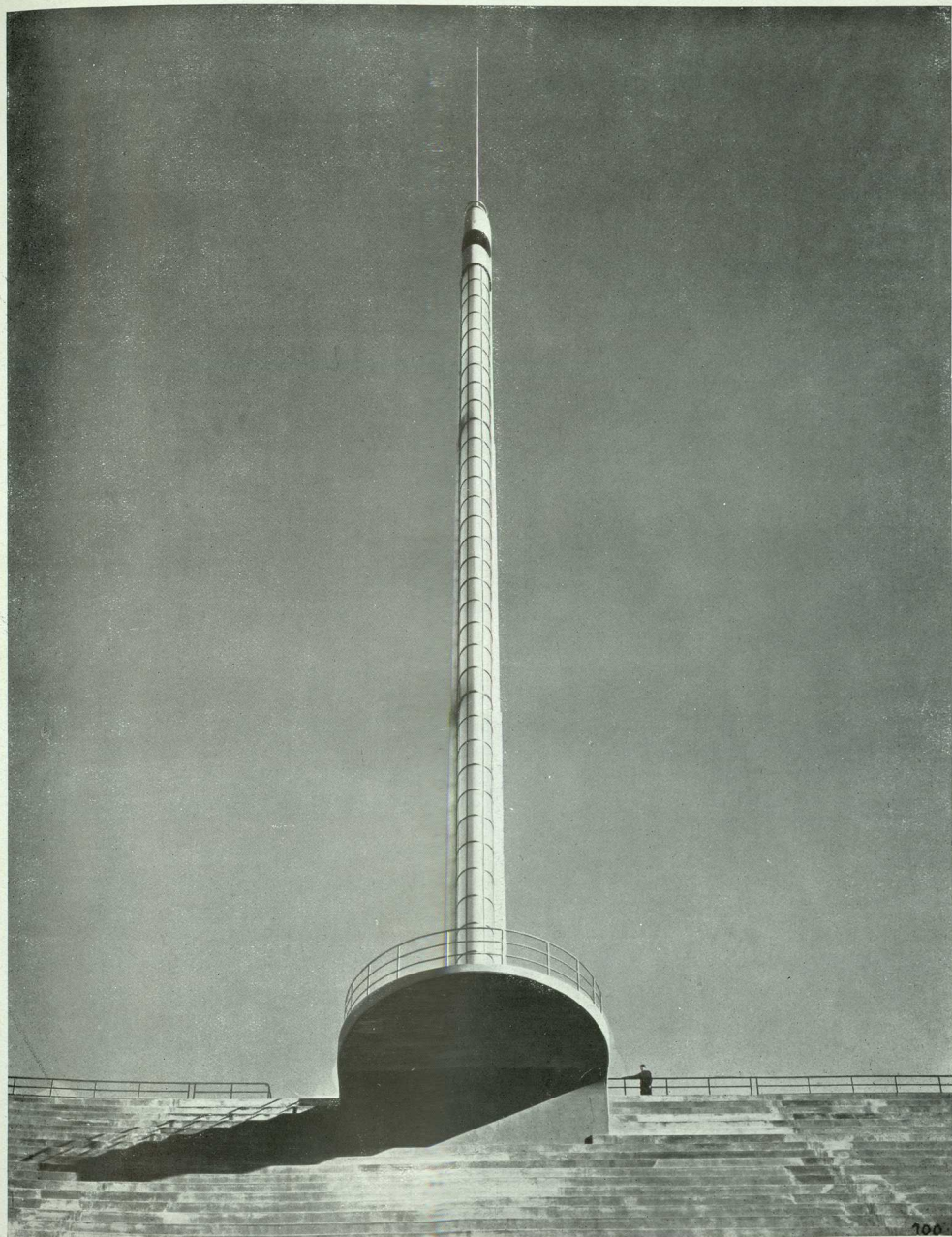
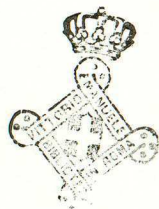
E' possibile che di questi elementi fondamentali non ci si preoccupi fino al limite delle nostre possibilità?

E' interessante istituire un semplice conteggio per valutare quanto costi il cattivo gusto e la incomprensione dei veri scopi dell'ingegneria e dell'architettura.

In questa epoca sono stati costruiti un milione di vani ossia in cifra tonda un complesso di case di civile o popolare abitazione corrispondente a circa 10.000.000 *di metri quadrati di facciate.*

Sotto la imperante moda del decorativismo si può valutare per tali facciate un costo medio da 30 *a* 40 *lire a metro quadrato mentre con sentimento più sobrio e forme più sincere tale costo si sarebbe potuto ridurre a circa lire* 10.

Una differenza di oltre due o trecento milioni spesi per dare un così vasto esempio di cattivo gusto, per fare decorazioni in finta pietra che dopo pochi anni di deficiente manutenzione tradiscono, o meglio, rendono ancor più misera la povertà degli interni o meschina la semplice ristrettezza borghese.

P. L. NERVI

Ing. P. L. Nervi - Torre di Maratona nello Stadio Berta a Firenze

(PANORAMI)

L'ARTE IN GERMANIA

Tira vento di bufera, in Germania, per l'arte moderna; e occorrerebber le virtù del celebrato abate Giovacchino, quello di spirito profetico dotato, per strologar qui, con qualche sicurezza del fatto proprio, se questo vento potrà da qualche abile timoniere venir raccolto con tale garbo nelle vele che la barca vada avanti lo stesso, oppure se lo zatterone della modernità artistica dovrà venirne irrimediabilmente travolto. In tale ultimo caso avranno avuto ragione quei pochi di casa nostra i quali mal s'acconciano agli accenni di una possibile rivoluzione artistica in un paese che ne ha vissuto politicamente una gigantesca, e nella ricerca di cavalli di ritorno con cui contrastarla non esitano a darsi preda alle più intemerate passioni al colpo di fulmine. Diciamo però tanto per accollarci una non richiesta quanto superflua responsabilità. che la prima ipotesi ci pare la buona, e teniamo senz'altro a due contro uno che questi improvvisi amori per una Germania reazionaria in campo artistico sono probabilmente destinati a venire mal corrisposti. Onde per conto nostro, e lasciando il dovuto margine a quel tanto d'incerto che ogni scommessa comporta, ci si può accingere a seguire lo scambio di tenerezze di cui sopra, al modo stesso di quell'inglese che accompagnava un circo equestre in tutti i suoi viaggi per non fallire lo spettacolo in cui il leone si sarebbe divorato il domatore.

Ma veniamo al *quia* e cogliamo qualche aspetto del temporale.

Come oramai va ritenuto di universale conoscenza domina in Germania la strana dottrina — che qui non esamineremo nelle sue antinomie nè nelle sue origini — che la razza, il sangue, l'origine fisica, condizionino le formazioni spirituali, sia nel campo dei sentimenti politici che in quello delle concezioni artistiche e culturali in genere e che una funzione particolarmente demoniaca, parassitaria e distruttrice ad un tempo, natura abbia affidato alla razza ebraica. Di lì la caccia all'uomo, in qualche caso soltanto ai nonni dell'uomo, alla sua ascendenza raziale cioè, che si trova non poco alla base della attuale reazione tedesca a tutto quanto sappia di arte moderna.

Si è infatti, a cagione della surriferita teoria, venuto sviluppando un concetto delle eresie artistiche non molto dissimile da quello che, secondo Pascal, costituiva massima pècca delle dottrine di Arnauld agli occhi dei molinisti: «... si tratta di una eresia di specie affatto nuova. Non i sentimenti del signor Arnauld sono eretici, lo è la sua persona. E' un'eresia personale. Egli non è eretico per quanto dice o scrive, ma soltanto perchè egli è il signor Anauld». Analogamente molti artisti moderni si sono venuti a trovare, in Germania, e le loro opere, in istato di eresia non per la natura di queste opere ma soltanto per la persona fisica dei loro autori, per quel tal sangue scorrentegli nelle vene il quale, dalla forma del naso o color de' capelli o altri segni esteriori delle persone incriminate — e in casi di dubbi c'è un competente ufficio, con tanto di medici e scienziati, presso il Ministero degli Interni — si rivela come garante al cento per cento, sempre stando alla dottrina, di un modo di pensare, e sentire, e vivere diverso, anzi nemico a quello che la Germania nazionalsocialista considera suo proprio. Chi coltiva gli studi filosofici, e ha una qualche fiducia nello spirito più che nel sangue, nel valore formativo della educazione, e della convivenza storica, può sorridere o arrabbiarsi a simili manifestazioni di ingenuo materialismo naturalistico, che sono però quassù considerate con ogni serietà al punto che la storia universale viene nelle scuole ora insegnata sotto il punto di vista della lotta delle razze, in maniera analoga a ciò che in Russia si fa colla lotta delle classi. Ci basti constatare che la ragion politica, espressa in termini raziali di antisemitismo, ha una parte non indifferente nella polemica, attualmente imperversante in Germania, contro l'arte moderna.

Ma l'antisemitismo, se ha facile motivo di accanirsi contro quelle numerose opere d'arte moderna dovute a autori di origine o religione israelita, non esaurisce la polemica, o meglio non la esaurisce nella semplice caccia all'uomo. Poichè infatti, dicono molti quassù, e soprattutto coloro che detengono le chiavi di casa, l'arte moderna è frutto di una forma di spirito ròsa fino al midollo dalla tabe giudaica. Ciò che riesce impossibile con un ebreo, vale a dire convogliarlo verso un modo di vita e pensiero prettamente tedesco, riesce invece purtroppo facile con un tedesco, che può benissimo senza rendersene conto cader preda del modo di pensare giudaico, il quale è bolscevico e disgregatore per definizione. (Non è un complimento per i tedeschi, ma non vuol dire). E così è accaduto, proseguono quassù, che moltissimi artisti tedeschi si siano fatti senza avvedersene paladini dell'arte giudaico-bolscevica. Bisogna guarirli dalla loro follia, rimetterli sulla buona strada; e a tale scopo occorre non soltanto eliminare gli ebrei da tutti i campi della vita tedesca ma altresì far scomparire tutte quelle forme d'arte che allo spirito inficiato di giudaismo disgregatore possono, anzi debbono senza altro riportarsi. La ragion politica viene a questo modo a innestarsi di nuovo, per altra via, nella crociata artistica; e all'arte moderna in genere si fa accusa non già di essere brutta, ossia non-arte, il che in taluni casi, soprattutto in Germania, può ammettersi a cuor leggero, ma di essere bolscevica e disgregatrice, argomento meno convincente ma contro il quale, nella fase attuale della rivoluzione nazionale tedesca, è prudenza non sollevare eccessive obbiezioni. Ed ecco dunque l'ar-

te moderna andare a far compagnia al diritto romano (che, a sentire il commissario del Reich per la giustizia, sarebbe giudaico-romano), e entrambi venir cacciati in un sol sacco colle idee della rivoluzione francese (giudaico-democratica), con quelle della rivoluzione russa (giudaico-bolscevica), colla economia capitalistica, colla musica da jazz (poichè il sassofono sarebbe uno strumento ebreo, secondo l'opinione, espressa due anni fa, di un attuale ministro), col *Capitale* di Marx, colle speculazioni sulla proprietà fondiaria, coi grandi empori commerciali, col principio dell'interesse bancario, colla fisarmonica nei tango argentini (che poi però è stata riammessa) e chi più ne ha più ne metta. Non è a tale proposito senza significato che una delle personalità eminenti del partito nazionalsocialista, il dott. Rosenberg, teorico del razzismo come mito del ventesimo secolo, capo dell'ufficio di politica estera del partito, fondatore della « Lega di combattimento per la cultura tedesca », abbia in una chiacchierata avuta col sottoscritto dichiarato: — La chiusura della *Bauhaus* ha un valore simbolico. (La *Bauhaus*, come ognun sa, fondata da Gropius e ultimamente diretta da Mies van der Rohe, la più viva fucina che vantasse la Germania in fatto di ricerche, e realizzazzioni, di architettura razionalista o funzionalista, è stata chiusa *manu militari*).

Valore simbolico. E perchè? Perchè è appunto lo spirito informatore delle ricerche di quel gruppo di architetti — sia detto di passaggio che nessuno dei due, che si è citato, è ebreo — che la Germania nazionalsocialista intende almeno per il momento ripudiare.

Nessuno vorrà scandalizzarsi del metodo di portare il giudizio politico nelle faccende dell' arte. E' senz' altro eccellente, e adottandolo la rivoluzione nazionalsocialista dà prova di ottimo senso realistico. Sarebbe infatti concezione grossolana, e spiccatamente democratica, ridursi a cercare l'elemento politico nella sola sua forma diretta e tralasciare le fonti colturali alle quali esso attinge la sua vita, o, se si vuole, nelle quali esso trova modo di manifestarsi (entrambi i processi si sono verificati spesso nel corso della storia). L'arte non ha il diritto di sottrarsi alla valutazione delle molle spirituali che ne promuovono le opere e alle responsabilità che comporti il fare queste molle blocco indivisibile con l'una o coll'altra delle concezioni politiche che travagliano il mondo. Senonchè, come in tutte le cose di questa terra, più che al metodo occorre aver l'occhio alla sostanza, e questa dello spirito dominante in una qualsiasi corrente artistica è faccenda che si lascia mal definire in parole; nessun campo, come questo, giustifica la consueta richiesta dei borghesi spiritosi: — Si spieghi con un esempio. — Se si ha da prendere per moneta sonante tutti gli esempi forniti in manifestazioni e affermazioni fatte in Germania al proposito negli ultimi tempi, si dovrebbe dedurne che molte, forse troppe, sono nell'arte moderna di tutti i popoli le cose da citarsi come esempio di bolscevismo artistico. Bolscevica, tanto per dirne qualcuna, sarebbe la musica il cui senso del ritmo, dell'armonia e dello strumentale appaia un poco più moderno di quello di Riccardo Strauss, bolscevico lo approfondimento del volume, in pittura, o la ricerca del tono nel colore, bolscevico il dinamismo in scultura, bolscevico, in architettura, il tetto non spiovente, bolscevico il cemento armato, bolsceviche le superfici prive di ornato, bolscevico lo snodo di masse architettoniche, bolscevico l'impiego del vetro, e così via. E ci pare, ancorchè l'elenco possa venire ancora portato per le lunghe, di averne detto abbastanza per fare capire chi voglia. Bolscevica, lo crederesteì sarebbe financo la Mostra della Rivoluzione Fascista. Non lo hanno affermato esplicitamente ma lo ha lasciato garbatamente intendere il dottor Rosenberg facendo al sottoscritto, che glie ne parlava come di cosa molto bella, la seguente dichiarazione: — Debbo dire apertamente che la trovo *etwas zersetzend*, qualche poco disgregatrice.

Esagerazioni, evidentemente, che però pongono inevitabilmente di fronte a una domanda: Che cosa non è bolscevico allora, che cosa la Germania nazionalsocialista è disposta a riconoscere come espressione del proprio spirito nel campo dell'arte? « Tutte quelle forme — si risponde — improntate alla fondamentale natura dello spirito tedesco, che è costruttivo e non disgregatore ». Ma non occorre aver sottomano dei manualoni di estetica per accorgersi che la frase è, per lo meno, vaga, priva di determinatezza, e che anche qui soltanto gli esempi concreti sono in grado di farne sapere qualcosa. Nessuno vorrà fare alla Germania nazionalsocialista il torto di credere che la espressione artistica del suo spirito rivoluzionario possa trovarsi nei romanzi di Ewers o nei drammi di Johst, o nella musica di Pfitzner, o debba ricercarsi nella pittura e scultura dell'anteguerra o in quei villini di campagna che in una conferenza pubblica con proiezioni il capo della sezione di architettura della « Lega di combattimento per la cultura tedesca » definiva « privi di qualsiasi architettura ma onesti, semplici, schietti, sanamente tedeschi ». Siccome d'altra parte insieme a quella moderna si respingono, come non tedesche, l'arte romanica, quella gotica, quella rinascimento, quella barocca, quella rococò, quella neoclassica e quel *cock-tail* che si dice lo stile guglielmino; e considerando ancora che un documento, un progetto, un disegno, una semplice romanza per soprano con accompagnamento di pianoforte che forniscano, in mezzo a tante disparate negazioni, un punto positivo di riferimento, non esiste ancora (va tenuto certamente conto anche della mancanza di tempo),

si dovrebbe al proposito fare punto finale, attendere che gli eventi maturino. Vero è che il dott. Rosenberg, che dell'adeguamento dell'arte allo spirito della rivoluzione si occupa attivamente, ha in una conferenza accennato a non so ben che cosa siano venuti a fare i greci antichi dalle parti di Neu-Ruppin, nelle selve germaniche, e ha alluso a non so quale parentela spirituale fra l'ideale estetico della nuova Germania e quello dei greci del tempo di Pericle. Ma per ora non sono ancora visibili in Berlino nè il Partenone nè il discobolo di Mirone e anche a questo capitolo occorre dar tempo al tempo.

Senonchè, in barba all'abate Giovacchino, le cui lodi si sono fatte in principio, non è chi non vede come in questa confusione di idee si rifletta un poco uno degli aspetti comuni a molte rivoluzioni le quali, per spiccare il volo verso l'avvenire, intendono prima prendere profondo contatto col passato del terreno sul quale operano, o almeno con quella parte del passato che per il naturale atteggiamento polemico di ogni rivoluzione si ritiene abbia subito una soluzione di continuità. Onde anche la frase «riallacciarsi alle tradizioni», come se la tradizione artistica di un popolo fosse qualcosa di diverso dal sedarsi di una serie di rivoluzioni, di ribellione ai cànoni di una forma d'arte a sua volta ribelle nei riguardi dei cànoni di una forma anteriore. Accade a questo modo che talvolta ai più audaci rinnovamenti politici, in cui non si esita a sconvolgere le regole di una svuotata grammatica e sintassi giuridico-statale, si accompagnino in un primo momento le più diffidenti resistenze contro ogni atto che tenda a rinnovare le regole, ugualmente svuotate, in un terreno diverso da quello in cui la rivoluzione è sorta e si è affermata, ossia, nel caso preso a esempio, in quello politico. Senza che le forme dello spirito abbiano nulla in comune coi compartimenti stagni, càpita che il processo di adeguamento di una di esse forme al nuovo creato da un'altra richieda tempo, ulteriori rielaborazioni, ulteriori travagli. Non è una norma che voglia avere valore universale, ma è una facile constatazione empirica. (Analogamente accade che molti rivoluzionari dell'arte siano poi incapaci di capire in un primo momento le ripercussioni che la propria rivoluzionaria visione possa avere in altri campi). Così che, ridiscendendo dal generale al particolare, e senza sottovalutare minimamente le tendenze involutive che il nazionalsocialismo reca nel proprio incartamento programmatico, diremo che già fin d'ora si disegnano in seno al movimento hitleriano, e soprattutto presso i giovanissimi, studenti o artisti, correnti che pure aderendo totalmente alla necessità della valutazione anche politica delle cose dell'arte, mostra di non accogliere senza ulteriori accertamenti quei giudizi sommari e quelle tessere bolsceviche un po' troppo sbrigativamente attribuite di cui si è più sopra riferito; e che anzi, seppure con tutte le cautele imposte dalla situazione, tutt'ora avvolta nei fumi della battaglia combattuta e vinta, affermano la necessità che la rivoluzione politica debba esprimersi non già in un efferato borghesismo artistico bensì, giusto, in una rivoluzione artistica, la quale potrebbe trovare in alcune tendenze moderne venutesi formando prima del trionfo della rivoluzione, ma già durante la sua battaglia, degli spunti tutt'altro che disprezzabili. La polemica sull'arte di Barlach, messo al crucifige da Rosenberg e difeso a spada tratta da alcune corporazioni studentesche nazionalsocialiste, può in tale senso avere un valore di sintomo.

Se questi giovanissimi riusciranno a farsi strada oppure se verranno a loro volta tacciati di eresia, questa sì che è da lasciarsi completamente al futuro. In ogni modo, a chi conosce la Germania e ha visto ingrossare come fiumana e poi traboccare la rivoluzione nazionalsocialista, con tutte le sue nostalgie del passato ma anche con tutte le sue potenti aspirazioni di avvenire, riesce difficile ammettere che la crociata contro l'arte moderna possa essere qualcosa di più di una polemica momentanea, di una mossa quasi inconsciamente tattica per dare tempo al saldo assestamento politico di una ricognizione nelle retrovie per poter poi riprendere a passo di carica la marcia in avanti. Potrebbe darsi benissimo che dopo aver fatto il processo all'arte d'oggi a beneficio provvisorio di un'arte che era moderna una ventina di anni fa, dopo aver dichiarato il còtto nazionale e il cemento bolscevico, il disegno patriottico e il volume internazionalista, il poema sinfonico alla Strauss costruttivo e la dissonanza alla Hindemith disgregatrice, si procedesse un bel giorno a una franca revisione di questi giudizi, condizionati in parte dal momento politico, si cambiasse idea, si rimettessero in onore certe forme e valori che si differenziano da quelli passati e che trovano accoglienza un poco dappertutto non già perchè anazionali o internazionalisti, ma per la semplice ragione che il secolo attuale, seppure in misura diversa e in diverso modo da paese a paese, comincia un poco dappertutto a essere il ventesimo dell'era cristiana.

Insomma ci pare che non sia il caso di strapparsi tragicamente i capelli e di lasciarsi andare a giudizi prematuri. Si tenga presente che la rivoluzione nazionalsocialista è al potere da pochi mesi.

MARIO DA SILVA

CORSIVO N. 48

Quando Il Popolo d'Italia *contiene uno di quei corsivi di Mussolini, il giornale di improvviso riguadagna la fragranza di un tempo.*

Una fragranza che dilata le narici, che accende e riaccende gli spiriti.

Quei corsivi sono così essenziali che nel giornale non si legge altro, nient'altro: tutto scomparisce.

Come quando capita il leone.

P. M. B.

BADIAMO AL SUD-AMERICA

A prender le cose da lontano ci sarebbe da osservare che se c'è un problema latino nel mondo, il suo campo è l'America del Sud, frazionata in repubbliche prive di tutti gli elementi atti ad assicurare a esse, con la vita propria, la sedimentazione delle loro embrionali e spesso caotiche nazionalità. Queste repubbliche che il generale Bolivar sognò unite e contrapposte come un blocco latino all'anglosassone America del nord, sono meta sicura dei tentacoli *yankees* che, traverso le pieghe delle loro debolezze, mirano ad avvilupparne i cuori. Il Nicaragua, Cuba, il Guatemala, la Columbia, in parte il Messico, e lentamente il Cile, sono strette da una rete di interessi nordamericani che in uno con l'indipendenza economica tolgono loro l'indipendenza spirituale; il loro carattere latino, già dubbio per miscugli etnici spesso complicati si va perdendo, e non mancano i pessimisti i quali affermano che tra un secolo anche la Patagonia sarà controllata dagli agenti di Washington.

Esagerazioni, senza dubbio, ma soltanto di valutazione sui risultati della lotta la cui esistenza è un fatto sul quale conviene aprire gli occhi fin che si è in tempo.

Le repubbliche del sud e centro America sono latine per tre fattori principali: la lingua prevalentemente spagnola, la cultura prevalentemente francese, l'apporto etnico prevalentemente italiano.

Quest'ultimo è il più sostanziale in quanto dona le virtù fondamentali alla nuova razza che si forma, e il più passeggero perchè alla prima generazione queste virtù si staccano dall'origine perfettamente acclimatandosi — cioè, in sostanza, deformandosi — nel nuovo ambiente geografico sociale.

Per ragioni che si connettono alla politica demografica del Fascismo questo apporto è un fatto compiuto: ciò ammesso, la latinità dell'America del sud diventa anche per noi, come per gli spagnoli ed i francesi, un problema spirituale. Problema di cultura e d'arte.

Francesi e Spagnoli occupano posto importante nella formazione delle nascenti culture latinamericane. Francesi e Spagnoli conoscono le repubbliche dell'America latina in seno alle quali hanno creato gli enti e gli organi capaci di assicurare loro l'espansione culturale e artistica, da noi, fino a qualche anno fa, trascurata in ogni campo. Inoltre, dobbiamo confessarlo, noi abbiamo un'idea piuttosto confusa dell'America del centro e del sud, se non proprio geograficamente, certo per quanto si riferisce alle manifestazioni spirituali dei nuovi popoli che in essa si plasmano tra il più sano ottimismo dell'oggi e una ferma speranza nel domani.

Questo domani, soprattutto, non deve lasciarci indifferenti. Esso è una pedina di riserva nel gioco mondiale come cinquant'anni fa erano gli Stati Uniti, e poichè a prepararlo hanno operato e operano i nostri migliori, gli emigrati, è giusto che facciamo in modo da non rimanerne esclusi, come appunto nel campo della cultura avverrà se non ci diamo da fare.

In Argentina (come ebbi occasione di scrivere in una lettera citata poi dall'on. Lualdi in una serie di articoli ove egli prospettava il problema in esame) oltre il sessanta per cento del sangue che scorre nelle vene del popolo è rosso sangue italico, e a Buenos Aires, camminando per la via, si può essere sicuri che su cinque persone che s'incontrano una è italiana, e due, almeno, figli di italiani. I quali hanno la nostra stessa maniera di reagire dinanzi agli avvenimenti, sono generosi e cordiali, intelligentissimi e improvvisatori. Ci somigliano, insomma, nelle qualità apparenti. E poichè la loro cucina preferita è l'italiana, e il nostro idioma, anche se poco parlato, è universalmente capito, si può avere l'impressione di essere laggiù a casa propria. E quindi meravigliarsi di un certo dissidio (di cui s'è fatto parola anche nei giornali italiani) che ci divide dalle cento persone che fanno il buono e il cattivo tempo nel mondo artistico bonariense.

Codeste cento persone sono formate da signore egregie tante quante le stelle di un'Orsa, da cinque o sei critici alcuni dei quali equanimi e giusti, da venti dilettanti e dai gruppetti che puntellano le varie categorie. Queste cento persone sono potenti. Posseggono intanto una leva poderosa quanto breve è il suo nome, un nome inglese: *snob*. Lo *snob*, in arte, nei paesi nuovi, crea l'arte. Allo *snob* l'arte deve in Argentina, in ogni campo, tre quarti delle sue possibilità d'avvenire.

Questo gruppo che detiene i posti di comando considera la cosidetta *tirannide italiana* nociva agli sviluppi dell'arte in genere e musicale in ispecie, che si deve trovare, nel loro concetto, equidistante dalle correnti, dalle modalità di tutto il mondo e di tutte le epoche. (In Argentina la tradizione è in ribasso al punto da non rispettare nemmeno quella di casa, la quale è, artisticamente, italiana. Si crede l'improvvisazione eclettica favorevole agli sbocchi della genialità latente nel giovane popolo argentino, e non disorientatrice e disgregatrice, come la crediamo noi, con alle spalle un passato del quale ci consideriamo continuatori).

Perchè, mentre la massa del pubblico nella sua maggioranza è per l'arte italiana, la classe colta è contro? Non basta rispondere che frequentando Parigi ci si fanno gusti parigini. Ci sono altre cause, connesse al fenomeno emigratorio, delle quali citerò le due rimarchevoli. Una è che nei paesi di immigrazione si è indotti ad apprezzare le qualità fondamentali delle correnti immigratrici, e quindi dei popoli da cui esse provengono. Gli Italiani trasferitisi in Sudamerica essendo tenaci lavoratori, quando si è detto laggiù che l'Italiano *es muy trabajador*, si crede, da molti, e in buona fede, di avere detto tutto, e sono considerati tali nei limiti di quella definizione: così avviene che tra le classi socialmente elevate, un artista italiano ha meno probabilità di quotarsi che nei paesi dove non vivono comunità nostre. Sembra un controsenso, eppure è una realtà, come il fatto che l'antitalianità dei componenti l'attuale generazione artistica in Argentina e in altre repubbliche latinamericane, è dovuta ai maestri italiani che li avviarono alle arti. Perchè le accademie di arti plastiche e i conservatorii furono fondati e diretti in Brasile, in Argentina, in Cile, in Uuruguay, nella stragrande maggioranza, da Italiani i quali crearono sì, una pittura, una scultura, una musica a San Paolo, alle Ande o al Plata, ma l'insegnamento che essi impartirono aveva orizzonti circoscritti alla loro cultura spesso scolastica e imbevuta dell'accademismo proprio del nostro ottocento. I loro allievi americani, una volta a Parigi, a Berlino, a Madrid, a Roma, si accorgevano che il mondo non finiva, artisticamente, nei limiti segnati loro dai maestri italiani, anzi che da quei limiti cominciavano le conquiste dell'attualità.

E reagirono. La reazione del novecento contro l'ottocento, che da noi cominciò col futurismo, ed ebbe carattere unicamente antiaccademico e antiscolastico, in Sudamerica assunse, poichè le accademie e le scuole erano italiane, anche carattere antitaliano.

Stato d'animo risoltosi in azione e perfino drammatizzatosi a Buenos Aires nel-

GRAN ESCANDALO: *En la Facultad de Filosofía Hubo un Disturbio de Proporciones, con Heridos, Contusos y Detenidos*

6ª

EL TIEMPO 21,2º A las 14.30 Horas

Pronóstico del tiempo, válido hasta mañana a las 21 horas: Buenos Aires Norte y resto del país, semınublado, temperatura en ascenso. Buenos Aires Sur, San Luis, Mendoza, Río Negro, Neuquén y Chubut, lluvias aisladas esta noche. La Pampa, Santiago del Estero, Córdoba, Mendoza Norte y Santa Cruz, nublado, temperatura en descenso.

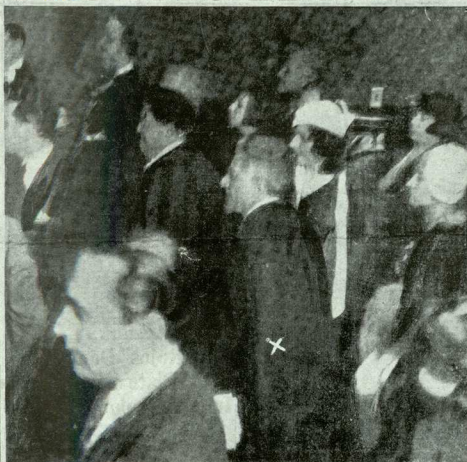
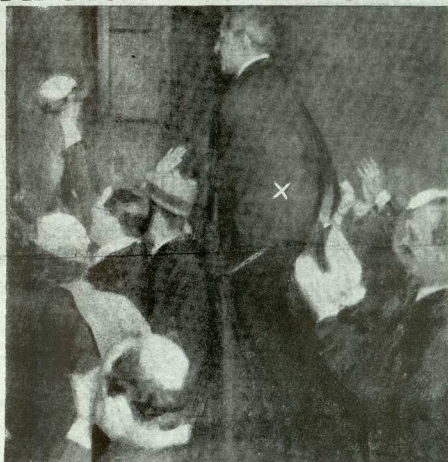
TEMPERATURA DE HOY
Máxima: 21.2º a las 14.30 horas.
Mínima: 11.5º a las 2.50.
A las 15 horas: 20.8º.
Presión barométrica: 757.94 mm.
Humedad relativa: 56 por ciento.

NOTICIAS GRAFICAS
UNA VOZ ARGENTINA CLARA Y VALIENTE

EL DOLAR	LA LIBRA
Hoy 265.37	Hoy 12.48
Ant. 267.84	Ant. 12.50

20 PAGINAS

AÑO III — Río Bamba 280 — BUENOS AIRES, SABADO 16 DE SEPTIEMBRE DE 1933 — Teléf. 9021 al 28, Cuyo — Núm. 824

MIENTRAS HABLABA BONTEMPELLI SE APAGO LA LUZ Y SE PRODUJO EL HECHO

ASPECTO DEL DESCOMUNAL desorden producido esta tarde en el aula magna de la Facultad de Filosofía y Letras, en el momento en que el profesor Bontempelli pronunciaba su segunda conferencia. Se apagaron las luces y dos grupos adversarios se tomaron a golpes de puño, mientras que las mujeres que habían asistido al acto prorrumpían en gritos. La (X) indica a Bontempelli

VITORES Y MUERAS AL FASCISMO SE DEJARON OIR CON IGUAL FUERZA

Al cerrar esta edición se advierte en la Facultad y en las calles un estado de intensa nerviosidad y agitación

HERIDOS Y LESIONADOS

Un desorden de grandes proporciones se produjo esta tarde en la Facultad de Filosofía y Letras en circunstancias en que el académico italiano, Dr. Máximo Bontempelli, pronunciaba su segunda conferencia en el país sobre el tema "Del melodrama al campeonato de football".

La disertación se llevó a efecto, como la anterior, en el aula magna de la citada casa de estudios, que estaba ocupada casi totalmente por numerosos estudiantes de ambos sexos y algunas personas interesadas en el tema a desarrollarse.

A las 18.10 horas hizo su entrada en el salón el profesor Bontempelli, quien saludó a su auditorio elevando un brazo a la manera de los fascistas italianos. Este hecho originó algunos murmullos de descontento, que pronto fueron acallados,

(Continúa en la página 5)

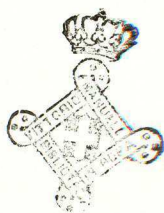
OTRA ESCENA del tumulto estudiantil de la Facultad de Filosofía y Letras, producido esta tarde durante la conferencia del prof. italiano Bontempelli

El Escándalo de la Facultad

(Viene de la 1a. página)

cuando se observó que el orador, ya en la tribuna, se disponía a comenzar su exposición.

El doctor Bontempelli comenzó a referirse al título de su conferencia, siendo seguido con profunda atención por los

Bontempelli in America - Dopo la conferenza "Dal Melodramma al Campionato di Calcio".

la tanto discussa questione del teatro Colón che, fondato costruito gestito animato da Italiani, andò a finire due anni fa in mano a una combriccola di *snobs* i quali si proponevano di cacciarci dal teatro per consegnarlo ai Tedeschi. Furono battuti in seguito a una campagna del *Mattino d'Italia* secondato dalle predilezioni del grande pubblico favorevole al nostro teatro musicale.

Si diede il caso tipico di una classe dirigente contraria alla supremazia italiana, e di un pubblico disposto a pagare l'ingresso unicamente per sentire opere italiane cantate da artisti italiani. Avvenne che i denari incassati con i nostri spettacoli servirono ad allestire opere tedesche e francesi con sfarzo che, durando il sistema, avrebbe pur finito con lo stornare il pubblico italianizzante dalla nostra produzione. Concorrere quindi a stagioni così perfidamente organizzate poteva anche apparire un tradimento verso noi stessi, e rifiutarsi di parteciparvi, non un dispetto, ma una legittima difesa.

Tutto ciò in teoria. Nella pratica i risultati di un nostro atteggiamento di forza sarebbero stati, e sarebbero in situazioni simili che in altri campi e in altri paesi latinamericani si ripetono, negativi. La parte dei prepotenti diffonderebbe lo stato d'animo a noi avverso giustificandone le cause, anche agli occhi di una parte di coloro che oggi sono amici nostri.

Più saggio a me pare considerare superate le questioni contingenti o di prestigio, in Argentina ed altrove, e muovere ad una azione realistica atta a distruggere o almeno correggere, modificare a nostro favore, le cause dell'antitalianità spirituale sudamericana, pur avvertendo che l'espressione è brusca e si espone a interpretazioni eccessive che sarebbero lontane dal vero. Ma tant'è. Il problema dev'essere prospettato e sentito in Italia, dove ancora non ci siamo fatta una mentalità «diplomatica» dei nostri problemi di espansione culturale, che sono tanti quanti i paesi dove arriva o può arrivare la nostra influenza, e che vanno studiati ognuno con umile amor di verità. Cominciamo appena adesso a disincantarci dell'illusione anch'essa scolastica di una cultura italiana dinnanzi alla quale stanno genuflessi e adoranti i popoli. La realtà è ben diversa.

Dobbiamo cominciare in Sudamerica un lavoro nuovo: conquistare le *élites*. Il terreno è preparato da Casella, che fu il primo a penetrare i circoli snobistici; dalla mostra di nuova pittura presentata da Margherita Sarfatti, vero avvenimento d'arte; da Bragaglia che divenne «di casa»; da Lualdi che ha avvicinato i vari centri musicali, e da altri Italiani che sono stati in Sudamerica negli ultimi anni.

Anzichè tentare di mettere contro le *élites* antitaliane le masse italianizzanti, manteniamo la posizione tra queste ultime e penetriamo le prime che sono, riconosciamolo, vergini o quasi di contatto con noi. Poichè ne abbiamo ignorato l'esistenza, sistematicamente, non per partito preso, ma per cecità, fino a offenderle, e quando (eccezione fatta di quattro o cinque venuti negli ultimi anni) qualcuno fece mostra di accorgersene fu per irriderle e mortificarle con sermoni superficiali. Se facessimo il bilancio delle cause che hanno determinato lo stato d'animo a noi avverso, ci accorgeremmo che il piattello dei nostri errori e delle nostre inazioni pesa assai di più. E' una fortuna perchè vuol dire che è in noi la possibilità di rimediare.

Nel suo viaggio in Sudamerica, Piero Parini si è convinto che tale azione è non soltanto necessaria, ma che offre probabilità di successo. Varie iniziative si sono realizzate ed altre sono in preparazione, non soltanto per mandare pittura e arti applicate e conferenzieri italiani nei centri dell'America latina, ma per far venire in Italia alcune espressioni caratteristiche d'arte e spirituali di quel continente, in maniera da cominciare una azione di osmosi organizzata e continua che non mancherà di darci i risultati cui aspiriamo.

Il cresciuto prestigio dell'Italia, la stanchezza che comincia a delinearsi chiaramente nei centri sudamericani per tutto il falso che arriva da Parigi, la confusione politica che si riflette sugli indirizzi culturali d'altri paesi d'Europa prima giudicati orientatori, rendono il momento attuale singolarmente propizio per assicurare alla cultura italiana nell'America latina quel posto a cui ha diritto per gravitazione spontanea e per affinità spirituale con popoli legati a noi da vincoli di sangue. Ma pertanto è necessario conoscere il terreno su cui dobbiamo seminare. Conoscere, comprendere e, occorrendo, perdonare.

Noi abbiamo avuto il torto finora di considerare i paesi latinamericani con criterio comparativo europeo, e, naturalmente, non trovando laggiù i valori a cui siam usi, abbiamo giudicato sorridendo e con dispetto l'orgoglio spensierato dei giovani popoli ai quali stentiamo a riconoscere una personalità propria, forse perchè, in fondo, questa è in qualche caso una aspirazione più che una realtà.

Ma non abbiamo saputo comprendere la bellezza di tale aspirazione che è la corda più intima del cuore americano, e l'incomprensione ci ha tenuti lontani, ha innalzato barriere di diffidenze, tenaci quanto sottili, tra noi e quei popoli che in gran parte da noi discendono.

LAMBERTI SORRENTINO

CORSIVO N. 49

Bontempelli è da due mesi nell'America del Sud, dove è stato invitato da alcuni enti di cultura dell'Argentina, del Brasile e del Cile. Egli ha tenuto un ciclo di vivacissime conferenze all'Università di Buenos Ayres, ottenendo un forte successo.

Il nostro amico ha suscitato nella capitale argentina appassionate polemiche, e ha fatto sentire e vibrare tutto lo spirito nuovo dell'Italia di Mussolini.

La cronaca del viaggio di Bontempelli è tessuta di avvenimenti fragorosi, carichi di arditezze e di spregiudicatezze: effervescenza derivata dalla posizione dello scrittore. I cui atteggiamenti spirituali, gli accenti nuovi e ribelli, le concezioni di vita «razionale» hanno fatto scoppiare nei folti uditori contese e dibattiti, e persino pugilati.

Il giornalista ottimista nasconderebbe questa circostanza fortunata del viaggio di Massimo; noi invece la vogliamo documentare come una testimonianza della grande eco dell'avventura americana di Bontempelli. Ed è per questo che riproduciamo da un'edizione straordinaria di «Noticias Graficas» la pagina che racconta un episodio che oltrepassa la semplice cronaca.

LA FORMAZIONE DELL'ARCHITETTO

L'« Architecture d'aujourd'hui » ha tenuto quest'anno il suo convegno annuale a Milano, prendendo l'occasione di visitare la « Triennale » e l'Italia. Nel convegno si è discusso il tema « La formazione dell'architetto ». Uno dei nostri amici, l'arch. Ernesto N. Rogers ha tenuto al convegno il seguente discorso che riproduciamo.

Si entra nella scuola con una speranza, e si esce dalla scuola con un'altra speranza, si deve morire con una speranza nascente. Questo è il nostro destino; questa ha da essere la nostra fede: spostare il segnacolo della meta sempre più innanzi e non accontentarsi di raggiungerlo mai.

La scuola ci accoglie per realizzare la nostra illusione infantile del « quando sarò grande »; essa ha il compito di restituirci alla vita uomini utili.

Noi siamo artisti, ma desideriamo che questo massimo titolo non significhi romanticamente individualismo egocentrico ed anarchico. Noi dobbiamo essere come ogni altro cittadino cellule attive della società, dobbiamo esservi inquadrati con specifiche funzioni: una professione. Noi siamo i professionisti dell'arte specializzati in architettura.

La scuola prende in appalto le miniere delle nostre anime e dei nostri cervelli, per cinque anni e deve aiutarci a scavare le vie per raggiungere la nostra preziosa merce, portarla alla luce, sgrezzarla ed iniziarci al commercio di essa, in modo che, ciascuno di noi, possa offrire alla società il meglio di sè stesso.

Artisti si nasce; architetti, pittori, scultori, si diventa. L'arte dei filosofi è intuizione, ma è arte astratta; le arti sono intuizioni elaborate nella conoscenza: studio, ci vuole.

La verità è dentro di noi, ognuno la porta come un bocciolo nell'intimo suo; la scuola ha il compito di assistere al meraviglioso nascimento e di aiutarlo. Tra scuola e allievi deve svolgersi come un dialogo socratico, in cui la scuola deve esercitare la più abile majeutica per indagare le ascose verità che si celano nell'animo giovanile.

Il concetto di una scuola formatrice e dinamica si sostituisce a quello di una accademia statica: la scuola non può insegnare l'arte, essa deve solo dare tutti i mezzi per raggiungerla, essa deve dare il mestiere dell'arte: la possibilità di esercitarla.

Il dissidio che esisteva spesso tra allievi e professori, cioè tra due generazioni, scompare, perchè i primi riconosceranno nei secondi, non i sacerdoti di un dogma infallibile, ma i battezzatori della propria creatura, e i professori vedranno negli allievi non il ripetersi del proprio bigottismo stilistico, ma l'incarnazione perpetuata delle proprie speranze.

In un'epoca di realismo politico in cui coraggiosamente si afferma che « i trattati non sono eterni », anche noi artisti e critici dobbiamo ammettere senza paura il continuo fluire della vita che, scorrendo nell'alveo della storia, distrugge inesorabile ogni barriera conservatrice.

Noi non crediamo più alle intoccabili famiglie delle métope e dei triglifi, dei bucranî e delle cornucopie, come non crediamo più ai simbolici linguaggi impolverati delle defunte congreghe massoniche.

Bisogna guardare in faccia la vita, bisogna andarle incontro, correre con essa; bisogna rappresentarla nell'opera, aderendo al suo spirito.

Non c'è che una intransigenza ed è quella di essere moderni, non come l'edera che dove s'attacca muore, ma come la primula che sboccia al disciogliersi delle nevi e affronta con fede sicura la primavera.

Ogni tradizione vale in quanto essa è linfa per il presente, ma ogni tradizione va risolutamente rigettata, quando si confonde nel pregiudizio: i dogmi di Vitruvio e di Vignola sono ormai dei pregiudizi.

Lo spirito conta, le forme contano meno, la scuola può guidare gli spiriti, ma non può stampigliare i cervelli: essa deve mostrarci i problemi della vita, non può risolverli per noi. Arte è amore, architettura è amore, non si può imporre un modo di amare, non si può insegnare ad amare, non si può amare per un altro.

L'aiuto che noi chiediamo dalla scuola è simile a quello che il fanciullo chiede ai genitori: « Mamma, mi dai la mano? voglio saltare »: la mamma non salta per il bimbo, gli dà invece la mano e gli dice: « in punta di piedi, sui tacchi nuoce al cervello, piega i ginocchi ».

Insegna la tecnica. Con tecnica intendo non solo quella che ci dà conoscenza del mondo materiale, ma anzi, assai più quella che ci insegna la maniera di conoscere noi stessi e il mondo dello spirito, il mondo dei grandi che ci hanno preceduti: si può essere santi da San Francesco a San Giorgio, si può essere artisti dall'Angelico al Caravaggio.

« Amore, Timore, Ubbidienza, Perseveranza » queste virtù che Cennino Cennini pone come fondamentali all'arte devono accomunare in una stessa umiltà chi insegna e chi impara a costo di sacrificare l'ambizione individuale, nello scopo supremo della vita che è di servire.

Nella vita, dopo cinque anni abbiamo il titolo di dottore in architettura: dottore, dotto, significa specialista.

Il medico sente il polso e dice: « aria, riposo e non fumi ». Il borghese, pur di accontentare il medico, è capace di scontentare sè stesso e la propria moglie.

Noi diciamo: « aria, luce, semplicità », e qui il buon cliente ci volta le spalle e borbotta: « questi giovani sono pazzi! ».

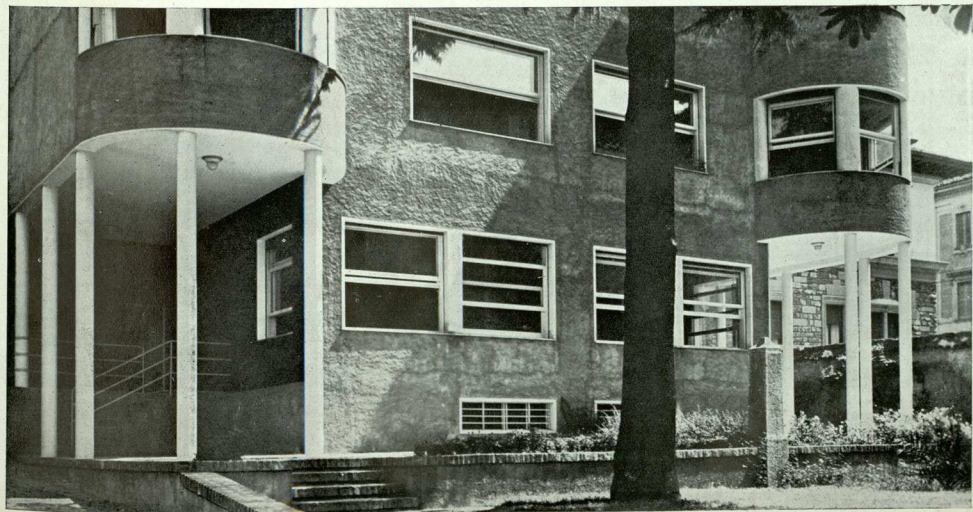
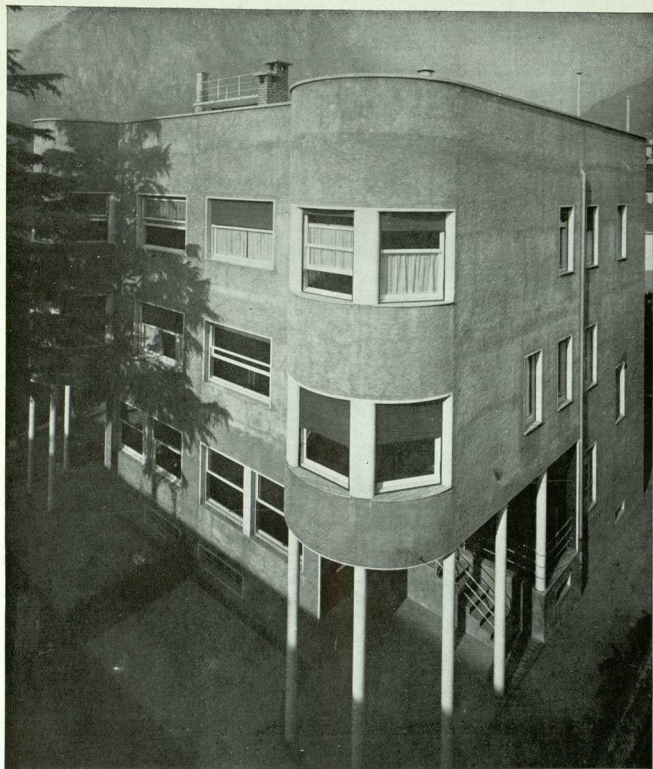
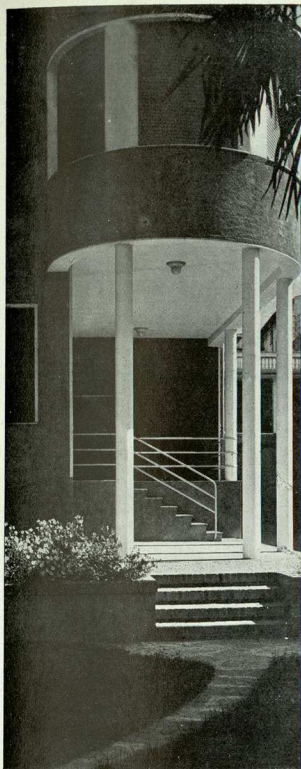
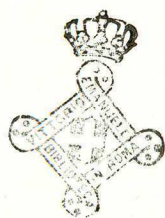
No, non siamo matti, siamo stufi che la nostra fede passi per fanatismo, che le nostre ansie, i nostri problemi, le nostre ricerche vengano derisi e beffati. Questi postulati viventi delle teorie darwiniane, non sono paghi che tra ori di princisbecco e finti blasoni.

E' ora di finirla. C'è della gente che ammette a mala pena di vivere nel 900 dal barbiere o in caffè, ma che sente il bisogno tra le proprie mura di tuffarsi in polverose malinconie del passato.

Non bisogna avere paura dei clienti, non si deve accontentare la loro ambizione con strombature illusorie ed altri trucchi. Se i muri sono sottili l'architetto ha da saper trarre partito dalla loro sottigliezza, se la casa è fatta in economia, l'artista deve saper trovare argomento poetico da questa parsimonia. E non si venga a parlare di tradizione per paludare la propria impotenza creativa: la favola della volpe e l'uva è sufficiente per inchiodare chiunque che s'atteggi a superuomo.

L'architettura moderna, l'architettura razionale che riallaccia effettivamente l'arte del costruire alla sua vera ragione d'esistere non è impresa da scansafatiche. Non sofistichiamo troppo sulla parola « razionale », certo questo termine improprio che noi usiamo a malincuore, ha un puro valore dialettico, datogli dalla sua essenza polemica e non va inteso in un senso assoluto e dogmatico.

Chiamiamola pure funzionale.

Funzionale è contrapposto a sentimentale, come classico si oppone a romantico e 900 a 800.

Arch. Mario Cereghini - Casa d'abitazione in Lecco

L'architettura moderna traduce l'economico in etico e l'etico in estetico: questa duplice catarsi che essa infonde alle contingenze attesta della sua attualità in un'epoca che tutta converge alla soluzione del problema sociale.

Mussolini traccia l'architettura della propria concezione politica con parole che noi potremmo parafrasare per esprimere le nostre convinzioni di artisti.

Egli dice così: «Noi siamo per il senso collettivo della vita e questo noi vogliamo rinforzare a costo della vita individuale, con ciò noi non giungiamo al punto di trasformare gli uomini in cifre, ma li consideriamo soprattutto nella loro funzione nello Stato». Cittadini funzionali, architettura funzionale.

E come non ammettiamo uomini che facciano le finte lesene dietro ai pilastri della società, così non ammettiamo ipocriti archi che fingano sofferenze nascondendo lo sforzo virile delle nostre schiette travate di cemento armato.

Il senso della vita deve essere unico.

Grandi passi si sono fatti anche in Italia sulla giusta via del secolo.

Nelle scuole d'architettura italiane, e parlo con speciale cognizione di causa di quella di Milano che ho avuto il piacere di frequentare per cinque anni, le muffe accademiche sono voltate al tramonto, e un'altra aria circola nelle aule.

Nella vita il pubblico segue con crescente interesse e sempre minor diffidenza gli artisti antesignani e molti architetti maturi cercano di superare il proprio passato accostandosi ai... giovani.

L'inno nazionale italiano è «Giovinezza». Noi certo non neghiamo la gioventù a chiunque, sia pure a ottant'anni ove se ne dimostri capace. ma desideriamo soprattutto che, in nessun caso, ci si neghi la nostra dei vent'anni.

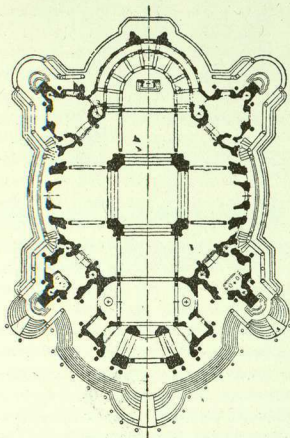
ERNESTO N. ROGERS

I giovani architetti del movimento razionalista in Italia sono usciti dalla scuola di Milano nel 1926, malgrado che allora alla scuola stessa fosse insegnata e imposta l'architettura accademica. Da questa reazione all'accademia nacque il movimento razionalista che, affermatosi dopo anni di lotte, influenzava a tal punto la nuova generazione da consentire alle scuole, attraverso l'evoluzione degli allievi, un respiro di modernità.

E' motivo di soddisfazione per quelli che furono gli iniziatori del movimento, l'obbiettiva constatazione di questi fatti.

CORSIVO N. 50

Abbiamo discorso in Quadrante 2, *di certo edificio brasiniano in Roma impressionante per il suo cattivo gusto.*

Siamo ora in grado di offrire ai nostri lettori una primizia brasiniana: la pianta della nuova chiesa dei Parioli in Roma.

Si tratta, come ognuno vede, di una pianta che ha perfetta forma di tartaruga: ciò nel secolo della velocità è veramente una bestemmia. Persino la rivista «Arte Sacra» si mostra contrariata di di quest'affronto al nostro tempo. Non abbiamo da aggiungere altre parole al corsivo precedente.

CORSIVO N. 51

Si legge nell'Enciclopedia Treccani:

«ALALÀ - *Voce greca che indica il grido di guerra. Ripresa dal Pascoli nei* Poemi Conviviali *e dal D'Annunzio, prima per colore locale nella* Fedra *e poi, fatta vita, nella* Beffa di Buccari *e negli scritti successivi, divenne il saluto marziale dell'Italia fascista. Pure greco (e latino) è l'* eia *che l'accompagna».*

Piuttosto poco per una parola a noi sacra e intimamente cara, in una opera di sì cospicua mole. E manca proprio quello che sarebbe stato più utile e necessario ricordare: come quel grido, sepolto nei greci scrittori, rievocato per puro colore locale da moderni poeti, fu fatto vita, come potè giustamente divenire nostro saluto marziale. Eppure alalà, quale grido nostro, ha una data di nascita ben gloriosa, che deve esser tenuta viva nel ricordo degli Italiani. Ma il torpido compilatore di questa voce ha preferito cavarsela con una nota bibliografica, in cui si manda il lettore al volume di D'Annunzio: Per l'Italia degli Italiani.

Poco, troppo poco e così oscuro da potersi senz'altro qualificare inesatto. Stando a quel che dice l'Enciclopedia si potrebbe anche pensare che il grido alalà non sia mai uscito dalle bocche dei nostri combattenti; in ogni modo il lettore longanime ha ben il diritto di credere, benevolmente interpretando l'avarizia verbale del compilatore, che la beffa di Buccari abbia costituito il battesimo italiano di alalà. Diversa è la storia, come è noto.

Il lettore, insoddisfatto, vuole andare a fondo della questione, e cerca sotto la voce «Buccari». Trova:

«LA BEFFA DI BUCCARI - *Un'audace azione fu intrapresa nella notte dal 10 all'11 febbraio 1918 da tre motoscafi comandati da Costanzo Ciano contro il naviglio mercantile austriaco ormeggiato nel porto di Buccari. Se pure l'audace impresa non fu accompagnata da risultati materiali, immenso ne fu l'effetto morale. All'azione prese parte come volontario Gabriele d'Annunzio che la cantò nella* Beffa di Buccari».

Anche qui poco, troppo poco: superfluo dire perchè. Anche qui tanta concisione non è senza equivoci: nel caso più benigno, si deve dire che il compilatore della voce in questione si è reso colpevole almeno di impropreità di linguaggio. I poeti cantano, non i prosatori, e il verbo cantare non si può riferire altro che a opere di poesia. L'ignaro lettore dell'Enciclopedia è perciò convinto che la Beffa di Buccari *sia poesia; invece, come ognun sa, è prosa, stralcio di diario.*

*Si cerca la voce «*EIA*», con la speranza di più ampi chiarimenti. Ma la voce «eia» nell'Enciclopedia Treccani non esiste; come non esiste la voce «Cortellazzo», località sacra di nostra guerra che vide la fuga delle ingenti corazzate austriache* Wien *e* Budapest *di fronte all'audace baldanza dei* mas *di Costanzo Ciano.*

Cosa importa del resto tutto ciò quando alle voci veramente importanti e basilari per la cultura dell'italiano nuovo è consacrata esauriente trattazione? Così, per fare un esempio, alla voce «Alcassino e Nicoletta» («deliziosa storia d'amore, fiore di greca leggiadria nella letteratura della Francia medievale», come si esprime forbitamente l'Enciclopedia) è dedicata più di un'intera colonna; circa sette volte lo spazio delle voci alalà e Buccari.

EDOARDO BIZZARRI

I 50 ANNI DI CASELLA

Una seconda giovinezza, col giunger dell'età matura, è data a pochi artisti: sia la stanchezza per le lotte sostenute, sia il senso di un diritto al riposo dopo mète raggiunte producono nei più un allentamento nel ritmo dell'attività, una diminuzione di capacità creativa che pongono spesso prematuramente un termine alla parabola ascendente della loro opera.

Tutt'altro è il caso di Alfredo Casella, che ha varcato di recente la soglia dei cinquant'anni col passo sicuro di colui che pervenuto al magistero della sua arte ha serbato intatta l'alacrità dello spirito e pieno il vigore dell'iniziativa; sì che oggi veramente può dirsi più giovane che mai.

Artista in continuo e rigoglioso fermento produttivo, tempra eccezionale cui ogni realizzazione è motivo anzi sprone al procedere verso nuovi e più vasti orizzonti, l'autore della *Donna serpente* ha iniziato assai presto la sua carriera e l'ha percorsa con una volontà e una fede che non hanno subito scosse di fronte alla incomprensione, alle inimicizie, alle difficoltà di ambiente che per tanti anni egli dovette combattere: volontà e fede che saldamente unite gli hanno permesso di arrivare, traverso una lunga e multiforme esperienza, all'importantissimo posto che gli spetta fra i maggiori compositori viventi.

L'attività che Casella ha svolto per trent'anni, come compositore, pianista, direttore d'orchestra, critico e insegnante, in Italia e all'estero, non vuol essere qui illustrata, chè un breve articolo non sarebbe sufficiente, ma solamente ricordata e indicata come esempio.

Esempio raro e magnifico di un artista che mentre ha saputo col suo ingegno elevarsi ai più alti gradi nei varî rami della musica, sia come creatore sia come interprete, ha svolto nel tempo stesso una intensa opera di propaganda e di ringiovanimento i cui frutti nella vita musicale italiana appaiono ogni giorno più evidenti. A poco più di tre lustri dal suo ritorno in patria, il nostro musicista ottiene l'ampio riconoscimento di quanto egli ha compiuto per il rinnovamento della coltura e la valorizzazione di un passato glorioso, per la formazione nei giovani di una coscienza musicale fondata sulla vera tradizione italiana, per la diffusione della parte migliore della vasta e complessa produzione contemporanea.

Il rifiorire in Italia della musica sinfonica e da camera ha trovato in Casella un grande animatore, e gli scambi artistici fra nazione e nazione hanno avuto da lui — nella sua duplice qualità di concertista e di scrittore — un impulso e un contributo di primissimo ordine: pochi invero sono i musicisti che abbiano con tanta autorità servito il loro paese all'estero e con sì nobile spirito di fratellanza d'arte fatto conoscere e ammirare in patria i compositori stranieri.

L'infaticabile operosità di Casella interprete e animatore non ha danneggiato lo svolgimento del suo lavoro creativo: a cinquant'anni infatti, (e l'avvenire ci riserva certamente ancora molto) egli già conta al suo attivo una produzione — di più di sessanta numeri d'opera — che è fra le più varie e interessanti della musica moderna. Eccetto l'oratorio (e l'operetta, come piace a lui stesso soggiungere) tutte le forme egli ha affrontato, imprimendo in ogni suo lavoro il segno di una inconfondibile personalità.

(Dicendo questo potremo sembrare più caselliani dello stesso Casella, ch'ebbe già – parlando della sua opera in uno studio autocritico — a dichiarare che il suo stile definitivo ha inizio colle *Canzoni Trecentesche* del 1923; ma non si deve dimenticare che i lavori del periodo giovanile o — più genericamente — *non definitivo* di un autore contengono già quegli elementi caratteristici della personalità che in seguito saranno più compiutamente realizzati, e che costituiscono una indicazione preziosa per chi voglia stabilire il punto di partenza di un artista e studiare gli sviluppi della sua opera tenendo conto dei rapporti col passato).

Il periodo più fecondo della produzione caselliana si ha col decennio 1923-1933; basterà ricordare che a questo periodo appartengono: le *Tre Canzoni trecentesche*, la *Sera fiesolana*, le *Quattro favole di Trilussa*, per voce e pianoforte, il *Concerto* per quartetto d'archi, il balletto *La Giara*, la *Partita* per pianoforte e orchestra, il *Concerto romano* per organo e orchestra, la *Scarlattiana* per pianoforte e orchestra, la *Sonata* per violoncello e pianoforte, la *Serenata* per cinque strumenti, il *Concerto* per violino e orchestra, l'opera in tre atti e un prologo *La donna serpente*, l'opera in un atto *La favola di Orfeo*, la *Introduzione, aria e toccata* per orchestra, i *Due ricercari sul nome Bach* per pianoforte. Questi lavori confermano — ciascuno a suo modo — il raggiungimento da parte di Casella di quella che fu la mèta, ansiosamente cercata, del suo spirito nutrito di classicismo: equilibrio tra sentimento e realizzazione. Mentre la tecnica armonica, polifonica, orchestrale (che, per dirla in breve, è quella di un *fuori-classe*) si riduce al suo compito essenziale di strumento docilissimo e raffinato del pensiero, il tono spesso cupo e il carattere tormentato non infrequente nelle opere anteriori al 1920 si placano in quelle dell'ultimo periodo fino a distendersi in un'atmosfera di serenità e di chiarezza stilistica per cui l'elemento espressivo, rivelato nella sua miglior luce, acquista un'immediata evidenza.

Logica saldezza costruttiva, viva spontaneità ritmica, svolgimento dell'idea senza presupposti extra-musicali, originalità e ricchezza dell' elemento armonico inteso non soltanto *verticalmente* ma intimamente legato al movimento poli-melodico, dominio vigile dell'emozione e assenza quindi di ogni retorica ed esteriorità: queste ci sembrano le più spiccate caratteristiche dell'arte caselliana, singolare e vibrante affermazione di genialità italica nel vasto campo delle correnti musicali europee.

Il rapido quadro che siam venuti tracciando non sarebbe completo senza un accenno al prezioso ausilio che Casella ha portato ai giovani attraverso il suo insegnamento: a noi pare anzi che per apprezzare profondamente il nostro amico, per poterne valutare appieno la formidabile preparazione che unisce una rara conoscenza del passato a una altrettanto rara conoscenza dei problemi musicali del presente, sia necessario essere stati suoi discepoli o almeno averlo conosciuto da vicino. Non è del resto ignoto ad alcuno che parecchi fra i migliori giovani musicisti italiani, provenienti da scuole diverse, furono attratti nell'orbita di Casella, e trovarono in lui non soltanto il maestro prodigo di illuminati consigli, ma spesso una guida decisiva per il loro orientamento.

L'Italia musicale del novecento ha troppi motivi di riconoscenza verso questo suo insigne rappresentante perchè non ci sembri doveroso ricordarli nel cinquantesimo anniversario della sua nascita, che lo trova sempre invogliato al proseguimento della battaglia artistica, costante preoccupazione della sua vita.

Mentre ancora tante e tante prove splendenti del suo ingegno attendiamo da lui, onoriamo oggi in Alfredo Casella una delle più grandi forze attive della musica, un Maestro: testimonianza significativa del nostro tempo.

L. CORTESE

CORSIVO N. 52

I sassi in libertà; il panorama sovrano; l'incontrastata natura, gli uomini entro di essa, più grande di loro; tutto oggetto e tutto accidentale; tutto materiato della stessa sostanza; così che l'uomo può toccare un positivo cielo con più positiva mano: perdoniamo a Jean Jacques Rousseau, a Diderot, a Goethe prima maniera e persino a Lucrezio questo secolo e mezzo di naturalismo integrale (levate le parentesi) in pittura; fenomeno un tempo filosofico ed ora fittizio e avente l'impulso dei gravi nello spazio.

La parabola del naturalismo, sfociata in arte nel genere di paesaggio, ha toccato tutti i paesi, creando la più gran rete di scambi vedutistici che mai l'arte avesse registrato dall'uomo delle caverne.

Esaurita la sacrosanta reazione al scenografismo settecentesco, appestato di frondosi primi piani, di sfumate pianure, di cespugli benefici a celare i troppo confessi ardori di ninfe e faunetti; affermati alcuni nuovi valori plastici in rapporto alla realtà vivente e non mitologica, non si trattava di tornare ai primi, ma nemmeno di restarsene ai secondi. Fermi cioè ad un punto già artisticamente precario, perdendo d'esso a poco a poco la filosofia e quindi la morale e quindi ogni verità figurativa.

Su questa breccia, larga quanto l'Italia, rimasero molti illusi e rimangono ancora gli artisti prezzolati dal dèmone scansafatiche, dell'improvvisazione e del trabocchetto ottico: dèmone che sovraintende, per universale accertamento, ai gusti estetici d'ogni borghese collezionaio e che ha molti fratelli germani.

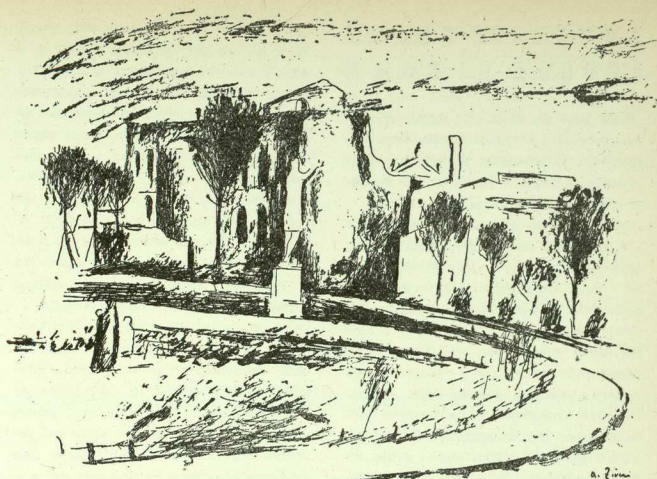
Oggi, spiagge e colli italiani pullulano di membri della società naturalistica, alcuni dei quali credono in buona fede di compier arte moderna perchè hanno acquisito una tecnica moderna, mentre il costrutto è quello di cui si parlava.

E Cézanne?

Ma Cézanne cercava sui Paesi il metro d'un linguaggio pittorico, conscio di una immanenza che, per errore prospettico cercava al di fuori di sè: ed era lo stile.

Ecco il tremendo errore: credere nella natura artistica e nell'arte naturale, che son termini uguali.

La critica vorrebbe che noi girassimo il nostro film tirando dei gran fondali topografici.

Ben venga l'uomo fantasioso capace di trar paesaggi a bizzeffe dai segni convenzionali delle carte.

Vorrei avere il buon umore di studiare il fenomeno del paesaggismo in relazione allo sviluppo delle vie di comunicazione in Europa e dei treni popolari in Italia per dimostrare che è onusto e battagliero per questioni di modica tariffa.

Il paesaggismo è fatalmente legato, per la posterità studiosa, alle sorti delle Società Geografiche, dei Musei Geografici, delle Monografie Geografiche, degli zibaldoni artistico-documentari.

Oggi per intanto è strettamente attraccato alle sorti di una borghesia poltrona.

Se ne sentiva il bisogno.

Voci private e voci di pubblici papaveri già reclamano non più il paese universalmente inteso (es.: le due tavole di Pietro Lorenzetti dell'Accademia di Siena: specie di emblemi araldici o metafisicismo della geometria oppure «La tempesta» di Giorgione) ma il Paese ufficialmente registrato nell'Elenco dei Comuni e Frazioni del Regno. Perchè il turista scelga a priori sull'opera d'arte i punti goniometrici delle sue mete future.

Non vi è stimata persona che non creda un paesaggio legato a doveri documentari e il pittore ligio a quelli dell'esattezza.

Guai se Dante avesse regalato peli rossastri a Catone e il Giottesco di S. Zeno in Verona avesse dimenticato il cordone di Terziario intorno alla cintola di Dante. Guai se fra trent'anni non si potesse pubblicare sulla rivista del Touring un paesaggio dal titolo: «Venezia scomparsa» o «Golfo della Spezia nel 1933».

Il gusto del naturalismo scaduto a pittoricismo, non tramonterà.

Giacinto Gigante sarà riabilitato per quei suoi voluttuosi pennacchi vesuviani e la Società Ciardi e C. dirà sempre una bella parola, dopo Carpaccio. Tosi potrà girare un intero film con le riproduzioni dell'intera sua opera, e tant'altri potranno bene sperare.

Oggi, le ragioni filosofiche di quella corrente, sono scadute.

Ma perdere la filosofia non vuol dire dimenticare la pratica.

La pittura di paesaggio è oggi in Italia la più bassa pratica artistica e senza gusto: tutti i pigri e i venderecci l'hanno ereditata e alcuni valorosi moderni ci stan perdendo il tempo e la morale.

Di questo passo anche gli artisti cattolici arriveranno al loro Muro del Pianto.

Le bellezze d'Italia?

Ma queste han più bisogno di turisti che di artisti.

RENATO BIROLLI

CORSIVO N. 53

La questione dei premi.

I premi della Quadriennale di 100.000 lire e i sussidi di 500 lire della Reale Accademia rilasciati su domanda sono molto dannosi allo sviluppo delle arti.

Noi siamo favorevoli a un sistema di incoraggiamento degli artisti molto più semplice e coerente con i tempi, più morale e più giusto.

Avviene talvolta che 100.000 lire tocchino a chi si merita le 500, e 500 a chi si merita le 100.000. *P. M. B.*

ANTICIPI SULLA SCUOLA DI ROMA

Sulla base dei fatti contingenti che sono avvenuti e avvengono, e dei fatti trascendenti eternamente in potenza o in divenire, è possibile prevedere gli sviluppi della pittura Italiana.

Quanto più le situazioni si complicano e si annodano confusamente, tanto più si avvicina il momento della semplificazione e della soluzione di tutto. Gli ultimi gesti della pittura italiana, intendo per ultimi quelli avvenuti da un secolo a questa parte, non hanno mai raggiunto il colmo della loro misura e per questo loro impegno parziale, qualche volta distratto, l'arte figurativa non ha tenuto il passo a fianco del risorgimento del popolo. Infatti giornate epiche hanno avuto indegni esaltatori e al giorno d'oggi il ritardo persiste e ci nasconde i miti. Ma il sangue, in basso, il cielo, in alto, non lasciano passare il tempo senza che a un certo momento la loro potenza non si riveli e formi la copula che di una razza e di una terra lascia il lievito eterno. Gli uomini che sono presenti a questi eventi miracolosi credono che vi sia un progresso e salutano la maturazione di un seme.

L'astro che, per il suo ciclo, sale illuminando il cielo e torna ai margini dell'orizzonte, oggi è Roma. Nè mai è accaduto che astro non abbia seguito le leggi del suo moto, senza aver compiuto tutto il suo giro per tutto lo spazio della sua giornata. Per leggi cosmiche, durante quello spazio, dall'astro scendono gli impulsi e a lui convergono le fatiche degli uomini. Così che una luce scende dall'alto e dalla terra salgono le architetture.

I fatti contingenti cui alludevo, sono quelli avvenuti negli ultimi anni nei piani della politica e delle arti, poichè salito nuovamente all'orizzonte l'astro di Roma, sono tornati nella vita i metri di una umana ragione e la disciplina degli equilibri. L'impulso è frenato, l'eccesso è contenuto, l'ignavia è fuori dell'ordine. La fatica di tutti gli uomini qualunque sia la ragione della vita loro e per diverso che sia il loro campo di lavoro, è regolata dal metro di una suprema continenza, preparazione e attesa di una vita armonica. Così i problemi si sono unificati e le forze convergono a un centro. Le idee divergenti si sono coordinate secondo la legge dei contrari, che le governa. Nel giro di pochi anni, è avvenuto il transito, e la luce dell'astro oggi rischiara la terra e dà cuore agli animi, salita la volta con moto inavvertibile, gli uomini che si sono destati sono sorpresi che sia l'alba. Ora tutti vivono nello stesso punto del ciclo, le arti aspirano a una concorde armonia. Ancora in modo distratto, e ancora si perpetuano le confusioni e gli equivoci. Ma questo è normale della vita e comunemente avviene che l'istrione reciti per breve ora la parte dell'eroe. Ma la sua verità dura poco se egli ritorna istrione non appena calato il sipario.

A questa concorde armonia le arti sono giunte (l'una a complemento dell'altra, come ognuna in sè) in forza delle confusioni e degli equivoci di valutazione. E' venuto il tempo di distinguere i generi dalle tendenze e, come ho detto nel secondo «Quadrante», è necessario non giudicare eclettismo la ricchezza dei plastici contemporanei, e vedere che la forma e l'astratto, sono appunto due «generi» come l'epica e la lirica sono due «generi». E' ovvio insistere sulla possibilità di coesistenza di più generi in uno stesso poeta, in uno stesso pittore. Chiarita la questione dei generi è più facilmente comprensibile la mobilità delle lancette sui quadranti che han dato l'ora del tempo nostro. E si capiscono Picasso e Braque alla base del primordio, si capisce Carrà nel suo peso e nella sua grandezza, non come innesti ma come midollo sotto la cortecca del tronco. In un'alba di primordio (nuovo e strano primordio, infinitamente diverso dai primordi vivi di limite e di naturalezza dei Babilonesi e degli Ittiti, degli Egizi e degli arcaici Greci e infine degli Etruschi) in un'alba di primordio tutto è nuovamente da rifare e la fantasia rivive tutti gli stupori e trema di tutti i misteri. La forma appare nuova e l'astratto è una nuova forma, le dimensioni sono vive del loro miracolo, e il cavallo bianco è strano, strano il cielo, strano dipingere il volto di un amico.

Ma poichè «tutto è nuovamente da rifare» nascono gli equivoci e le confusioni, e abbiamo visto negli ultimi tempi nella pittura italiana, chi si è impaludato nelle pieghe dei neoclassici del secolo decimonono, perpetuando l'errore della risacca che stanca l'onda e la fa giungere alla costa rotta e affievolita. Come questi errori nascano è chiaro se si pensa che con l'impressionismo e poi col futurismo sopravvissuto alle sue giornate l'altro ciclo si è chiuso e i primi aliti del primordio si sono avuti a contrasto, con il cubismo.

Se si pensa che una generazione stanca dall'inquietudine della confusione non può credere che nelle reazioni e questo facilmente la travolge nel senso del «novecento milanese».

E' pericoloso aspirare a ritmi classici perchè spesso confusi dai vincoli della nostra preistoria non ci avvediamo di dare nuova carica a un vecchio disco. Così spesso chi anela a un afflato romantico, chi tende al respiro classico fa opera da neo-romantico o da neo-classico. Queste sono le cose che tutti sanno e tuttavia gli errori in cui tutti cadono.

Ora, io credo fermamente, che questo convergere al centro e unificarsi dei problemi che ho avvertito, ponga l'arte italiana nella necessità spirituale (come nella contingente per le ragioni ovvie dello Stato) di ricondursi a Roma.

E' chiaro che per noi non si tratta di «neo-umanismo». L'idea di Waldemar George è tuttavia un sintomo del potere magnetico di Roma.

Quando le difficoltà del contingente saranno superate, e il cerchio magico di una scuola e l'accostarsi dei poeti alla fonte dei miti saranno eventi compiuti l'arte del nostro popolo avrà il prestigio di Roma.

CORRADO CAGLI

CORSIVO N. 54

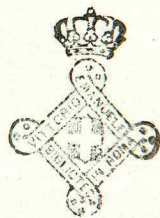
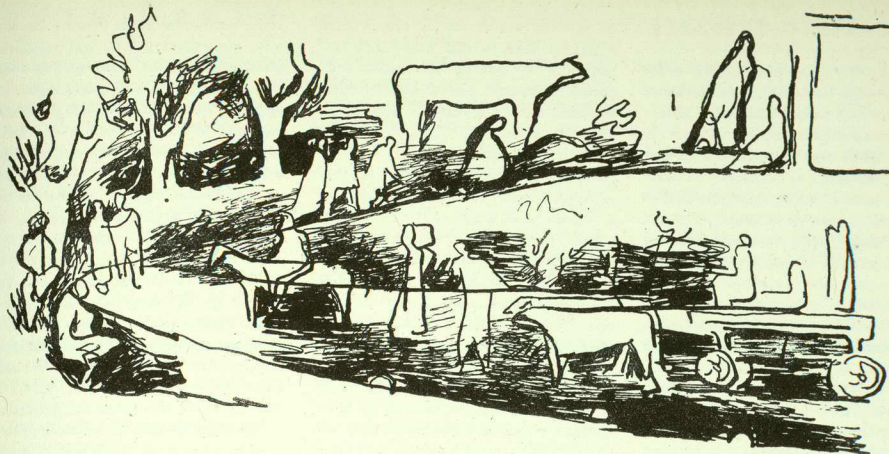
Il futurismo è stato l'ultima scapigliatura italiana, ma più in grande, più sociale, più intelligente e più ossessa. Ed è anche stato in Italia l'ultimo spirito di corpo.

Nella cultura non è la mole che conta ma la direzione e il senso specifico della cultura medesima; e soprattutto il valore utilitario di essa. Cézanne (uomo poco colto) ha più cultura di Delacroix (uomo assai colto).

Fisiologia del disinteresse.

Non è vero che i giovani siano i fortunati, i prediletti e i vezzeggiati; i giovani sono gl'ingannati da tutti.

Sono ricercati su per giù come il buongustaio cerca la carne di vitello: c'è della fragranza nelle loro idee. *R. B.*

Virginio Ghiringhelli - Composizione 1933.

LE OPERE DEL FASCISMO

Tutte le volte che noi possiamo segnalare un libro degno di segnalazione siamo molto felici. Questa volta si tratta di un libro che non è soltanto una serie di pagine; ma un gesto, un atto carico di significato, un tuono nel silenzio editoriale. «Le Opere del Fascismo» edite a cura di Arturo Tofanelli hanno una piccola storia che tra le grandi storie va registrata: è un dovere testimoniare il lavoro degli isolati che si impuntano, che resistono, che lottano per riuscire a imporre un'idea che in loro è nata al sole della fede.

Gli isolati oltre che contro la povertà devono battersi contro i consorziati, contro gli indispensabili, contro le persone autorevoli, contro i banchieri (quei consorziati che passano agli atti le pratiche ogni mattina senza stemperarvi sopra mezza oncia di passione, quegli indispensabili che stanno sempre tra i piedi a dar fastidio con la loro insufficienza beata, quelle persone autorevoli che scambiano il titolo di grand'uff. con il titolo di grand'uomo, quei banchieri i quali dànno un milione di credito al primo farabutto e negano cento lire al portabandiera dei galantuomini).

Orbene Arturo Tofanelli, giornalista e letterato, nonchè principiante editore, una certa mattina constatò che il Decennale stava per essere celebrato senza il tributo di un volume documentario dell'opera del Fascismo nel campo dei lavori di pubblica utilità. Pensò immediatamente a un volume vasto, esauriente, pulito, di mole degna dell'evento.

La mole crebbe via via, mentre ancora i fogli stavano nelle macchine tipografiche, e crebbe per quella vitalità fascista che non ha soste e non conosce termine: dieci anni di opere rappresentavano un cumulo formidabile di fotografie e di numeri; ma nella scelta saltavan fuori novità su novità: provincie, comuni, enti, istituti avevano lavorato alla maniera dei silenziari operanti: avevano costruito senza ufficio stampa. Si doveva, dunque, fotografare, scrivere, viaggiare, vedere, capire. Tofanelli si accinse a codesta impresa che avrebbe atterrito la burocrazia. Andò, prese contatti, raggruppò le opere in settori, si approfondì nella tecnica, s'imparentò idealmente con l'ingegnere, con questo professionista che lavora dalla casa, dall'officina, al laboratorio. Combinò amicizia con il cantiere di Mussolini: il cantiere che da undici anni non ha un fischio di riposo. Tofanelli comprese le opere del Fascismo, le amò, se ne appassionò, e ci scoprì dentro un'aura di poesia.

Il giovanissimo editore cominciò la sua carriera senza un pelo di barba in viso, e con un volume di versi. Poi, scrisse novelle, novelle brusche e umane: un temperamento bagnato nella vita e messo al sole ad asciugare, reso secco dall'aria. Ma il suo libro bello, il suo miglior libro è questo: «Le Opere del Fascismo» («Istituto editoriale nazionale» ed., in folio di pagg. 562, L. 500). Un libro e un merito: in un anno è arrivato di galoppo alla seconda edizione, e sta galoppando all'estero, per sua propria raccomandazione, e per suo proprio valore.

Il lettore vi trova dentro il risultato di concretezza e di certezza della morale italiana di oggi: il lavoro destinato alla collettività, realizzato per la Nazione. Non ci pare il caso di scrivere una recensione: ci proponiamo con questa nota di stringere una mano: la mano di un tipo di fede che con le sole sue forze e con l'ostinazione propria dei fanatici è riuscito a scrivere, editare, e vendere uno dei documenti essenziali dell'opera mussoliniana.

Ciò noi chiamiamo coraggio; e segnaliamo questo coraggio dell'isolato come una nuova prova della freschezza e della tenacia della generazione dei ragazzi che si adoperano a sloggiare i paraninfi i quali, per sordità o simulata sordità, non sentono o fanno finta di non sentire che in Italia è suonata la sveglia della vita nuova. Vita nuova di fatti, non di parole. I fatti sono tutti dei giovani.

P. M. B.

CORSIVO N. 55

Raffaello può condurre a Ingres, ma la «Visione di Ezechiele» conduce senz'altro al surreale.

R. B.

CINEMATOGRAFIA ITALIANA NELLO STATO PRESENTE

L'essenziale per chi fa del cinema è di dimostrare che sa farne: preoccupazione questa che non sembra abbiano gli attuali produttori italiani, numerosi invero rispetto a quelli degli anni scorsi. Fare del cinema non significa impiegare qualche centinaio di biglietti da mille, far dirigere un film a uno che si vanta di essere del «mestiere», farlo interpretare da attori di teatro, farlo musicare da un canzonettista alla moda, impostare infine la pellicola su due o tre trovatine del solito genere: tutto questo per guadagnare.

Negli stabilimenti italiani è tutto un assiduo fervore di lavoro, ma lavoro lontano da ogni intendimento artistico. Sette od otto teatri di posa, tra Roma, Torino, Firenze e Milano, vengono affidati a produttori indipendenti, ciascuno dei quali mira a scopi esclusivamente commerciali.

L'importante però non è che il produttore tale, o tal'altro guadagni cento duecento mila lire e più: l'importante è che l'Italia abbia o no un suo cinema che possa stare a confronto con quello tedesco, americano, russo, svedese.

Si può calcolare che all'incirca nella presente stagione verranno proiettati in Italia trentacinque film, se non di più: nessuno di questi è improntato ad un nuovo stile, diverso da quello ben noto.

L'Italia offre al momento d'oggi un ricco materiale sfruttabile cinematograficamente: basta aprire lo sguardo, basta penetrare negli ambienti ed osservare con un po' d'intelligenza quanto accade: officine, famiglie borghesi, problemi dell'educazione, attività dei Guf, porti e traffici, nuove costruzioni, e in una parola la vita d'oggi, diversa da quella di ieri. Di tutto questo materiale i produttori indipendenti hanno creduto opportuno fare a meno. La vita com'è descritta nei soggetti dei loro film è quella convenzionale e inutile che non ha niente a che vedere con la vera vita attuale e italiana; sarà molto difficile se non impossibile, che nella prossima stagione apparisca sui nostri schermi un film italiano che si svolga in uno degli ambienti sopra ricordati; sarà facilissimo vedere un film ridotto da un altro film francese tedesco o americano, quindi ispirato ad una mentalità francese tedesca americana.

I produttori indipendenti dicono: «si fa così per guadagnare, poi col guadagno intraprenderemo un film che abbia i requisiti da voi richiesti». In questo modo si viene a dire che la vita italiana d'oggi ha soltanto una importanza condizionata; che fare un film fascista è un rischio. Altrimenti non si comprenderebbe come tutti i produttori abbiano rinunciato a soggetti ispirati alla vita odierna, e italiana.

In questo sistema di organizzazione hanno trovato posto tutti quei direttori che si dicono «del mestiere» e che hanno sempre dimostrato di non saper creare un film: nessun gusto nelle inquadrature, nessuna giustificazione per i carrelli e le panoramiche, messi a caso dove capita; personaggi che si muovono senza una precisa ragione, che parlano quando non è necessario, montaggio mediocre, e via dicendo. In che cosa consiste allora l'esperienza di codesti direttori? nel saper sprecare centomila metri di pellicola per un film; nel saper far durare la «ripresa» di un film per dei mesi quando sono stipendiati a mese; nel saper fare un film in dieci giorni quando sono stipendiati a film.

Questa è la cosidetta esperienza. Ora, siccome il cinema in Italia consiste in ciò, chi voglia fare sul serio del cinema e dimostrare la sua intelligenza in questa espressione artistica dovrà fare dei film sperimentali, per i quali non esiste commercio, e che permettono davvero ad un giovane di essere libero nella scelta del soggetto, delle inquadrature e via dicendo. Una macchina da presa a passo ridotto si può trovare facilmente in prestito ove non si abbia la possibilità di acquistarla; bastano poi circa tre o quattrocento metri di pellicola per creare un breve film — tre quarti d'ora di proiezione — che può dimostrare nel suo autore delle doti cinematografiche o meno.

La camera da presa a passo ridotto si può adoperare con facilità; altro requisito che permette davvero a chi fa del cinema sperimentale di «girare» senza una grande organizzazione tecnica e che nello stesso tempo gli permette di scegliere come si è detto, il materiale da «riprendere».

E' stato anche detto che il produttore commerciale ha bisogno, per non servirsi dei soliti direttori di mestiere, di vedere che cosa sanno fare gli altri, cioè i giovani. Ma si è già constatato che alcuni dei migliori di essi, quelli per esempio che hanno eseguiti degli ottimi documentari, non sono stati utilizzati. Poi, anche un film sperimentale sarebbe una prova sufficiente di dimostrazione: ma il giovane che abbia eseguito con intuito cinematografico un corto-metraggio sperimentale o un documentario, o anche una semplice sceneggiatura (che può dimostrare già molto, se è ben fatta), qualora avesse eseguito artisticamente queste opere, trovandosi a contatto con un produttore, potrebbe tutt'al più aspirare alla realizzazione di un film commerciale, inteso cioè nel consueto modo: commedia leggera, trovatine, musichette, attori di teatro. Oppure, anche un altro genere: ma un'esecuzione fatta su misura, con attori di teatro perchè fanno perdere meno tempo, con molto parlato, senza la possibilità di esprimere la propria intelligenza cinematografica in tutto e per tutto.

L'unica differenza tra una produzione sperimentale e una produzione commerciale, dovrebbe essere questa: che nella seconda figura un direttore di produzione il quale ha il compito di coordinare le varie attività e di salvaguardare gli interessi commerciali oltrechè gli artistici.

I direttori di produzione italiani invece la pensano diversamente; e la loro formula è «non arrischiare» invece che «fare un film». Per cui il realizzatore si troverà, nel caso che si tratti di una persona che sa esprimersi cinematograficamente, in contrasto col direttore di produzione che non si preoccupa dell'arte e pensa soltanto ai presunti gusti del pubblico, che consisterebbe nell'apprezzare soltanto i film privi di un contenuto umano, interessante sotto ogni aspetto e veramente nuovo e italiano.

E' stata notata con molto compiacimento una recente attività cinematografica da parte dei Guf; ma dopo le prime prove, eseguite necessariamente in passo ridotto, si sono visti aperti dei concorsi per soggetti, ma i risultati di questi non si conoscono ancora. Ci è stato detto invece che qualche Guf ha iniziata la ripresa di documentari di adunate, riunioni, ecc. Ma non serve rifare il giornale Luce. Invece ci sembrerebbe opportuno che l'attività dei Guf venisse coordinata e organizzata; vedremo del resto i risultati di questo primo periodo ai Littoriali del Cinema.

Da un'organizzazione che riunisse e controllasse le attività dei singoli Guf potrebbe appunto nascere quell'Ente di cui s'è detto più sopra: e riuscirebbe senza dubbio un vanto per la nostra cinematografia, dato che i produttori commerciali non pensano agli interessi più elevati, ma soltanto a se stessi.

FRANCESCO PASINETTI

LA PITTURA E IL SUO PUNTO MORTO

E quello a cui sembra giunta la pittura di ogni paese e specialmente quella di Francia, ed il fenomeno è tanto più serio per i nostri vicini ove si consideri che da un secolo è sembrato che solo le acque della Senna fossero capaci di fecondare il terreno dell'arte. Altrove il deserto e là un giardino fiorito nel quale si conveniva da ogni dove per respirare l'aura inebbriante di una più intensa vita spirituale. Ma ora i misteriosi petali si afflosciano lungo lo stelo, le foglie si accartocciano ed i rami denudati ci parlano di morte. Scomparirà l'arte dal globo, come alcuni necrofori proclamano dalle loro cattedre di critica o non esulerà essa per risorgere a nuova vita in terra più propizia, sulle rive del Mediterraneo, presso gli uomini bruni di cui essa fu appannaggio per tanti secoli?

Parigi conosce intanto il grigiore di un lento declino.

Vi è chi crede alla transitorietà di questo stato di cose e l'attribuisce alla crisi materiale che si attraversa, ma certo si inganna. L'affievolirsi di un mercato e l'abbassamento del tenore di vita, hanno potuto ostacolare, mai impedire all'artista l'atto creativo; se questo non si manifesta, gli è che la divina fiamma è spenta e non esiste ricchezza suscettibile di ravvivarla. Spenta, lo è da tempo, per chi ha saputo osservare. Da quanti anni un'idea geniale non palpita più nell'arte francese: i Matisse, i Derain, i Segonzac, ripetono senza variare la maschia canzone della loro giovinezza, ma i nuovi adolescenti invece di struggersi come loro nell'aspra fatica dei pionieri, battono il passo, immobili, quando non si abbandonano nelle comode poltrone legate loro dall'impressionismo.

Il trionfo della Scuola di Parigi, composta quasi esclusivamente da stranieri, aveva già ratificato uno stato di fatto: la direzione spirituale dell'arte era esulata in mani non francesi. Esaurimento? Solo in parte, perchè il fenomeno è più complesso.

Quello a cui noi abbiamo assistito da alcune generazioni è un ciclo rivoluzionario caratterizzato dall'immissione della Vita nell'Arte. Come i movimenti similari, anche questo consta di una fase distruttiva e di una ricostruttiva. Quella che a molti segni è chiusa ed in procinto di chiudersi è la prima di esse ed il disorientamento a cui ho accennato sembra indicare come i teorici che hanno abbattuto il vecchio, non siano forse i più idonei ad innalzare il nuovo Tempio.

La fresca riserva degli artisti italiani aspira a questo compito ed il passato della stirpe, unitamente all'energetico clima Mussoliniano, giustificano questa speranza. Ma la sua realizzazione non è facile nè breve. Dobbiamo metterci al lavoro senza indugio soffocando annose polemiche, sbarazzandoci del greve peso della zavorra ottocentesca e sopratutto ben decisi ad essere del nostro tempo e a tener conto dei risultati di mezzo secolo di ricerche.

Impressionismo, Cubismo, Futurismo e Surrealismo, non sono stati movimenti vani creati da ideologi pazzi: ognuno di essi racchiude una gemma di verità che non è lecito ignorare.

Carrà e Severini da tempo si sono messi al lavoro e in un angolo testardamente si affannano con alcuni pochi, ma il grosso delle maestranze è ancora fuori inattivo ed indugia presso i nuovi materiali accaloratamente discutendo dei meriti dell'uno o dell'altro. E chi stupisce di una nuova qualità di bricche e di queste pure vorrebbe ricoprire il tetto e chi, ancora, non ammira che tegole e di queste pure vorrebbe innalzare i muri.

Ogni cosa va collocata al suo posto, amici, e per il fine a cui è destinata. Non dirò che il periodo delle esperienze sia chiuso perchè questo suonerebbe agonia per l'umanità. Ma è chiaro che l'epoca in cui entriamo è tutta di religioso raccoglimento, di appassionato lavoro, di conclusione. Un nuovo ordine deve essere foggiato dalle nostre mani che proceda dalla Vita e dal Museo come il velivolo dall'uccello.

Impressionismo è affinamento del senso, cubismo e futurismo esasperazione dell'intelligenza, surrealismo magica incursione nel regno del subcosciente. Quanti non hanno compreso la bellezza di queste ricerche non fanno parte della vita e dell'arte, nè mi rivolgo a loro. Occorre però che le qui elencate, non rimangano entità astratte, discordanti e nemiche come sono ancor oggi nel campo delle avanguardie, e dobbiamo persuaderci altro non essere queste che membra sparse di un unico corpo, atomi di una sola molecola, provvisoriamente sezionati e dissociati per una più accurata analisi. Nell'opera perfetta l'unità deve riformarsi, inscindibile. Rammentiamo ancora che queste nuove conquiste, non possono rimanere isolate nello spazio e nel tempo: non amo immaginare l'arte sotto la specie di una nube vagante e bizzarra, ma bensì sotto quella di un albero poderoso che, avvinghiate le radici al suolo materno, si sviluppa con logica ed armonia.

L'arte è continuazione e quella di oggi deve essere simile a quella di ieri come il figlio giovane ed ardito, frutto di una epoca nuova, conserva la sacra ed incancellabile impronta del genitore. Per questo dico: chi opera pensando solo al presente ed al futuro, erra altrettanto goffamente di chi non vive che guardandosi alle spalle.

Questa necessaria sintesi e armonia tra passato e presente, dovrebb'essere particolarmente intesa dal nostro popolo poichè la vede giornalmente realizzata dal Fascismo di cui è l'essenza. Si onorano come non mai i vestigi della Roma imperiale ma contemporaneamente si progetta di innalzare una stazione ferroviaria razionale nel cuore di Firenze. I velivoli d' acciaio della nostra armata dell'aria rinnovano dalle vie del cielo le gesta di Colombo ed il trionfo dei moderni argonauti è consacrato sotto l'arco di Costantino.

L'arte della nuova era dovrà dunque essere antiottocentesca ed antiliberale e perciò di essenza eminentemente aristocratica, come il Fascismo. Sarà pervasa d'intelligenza, di contrasti e di vita; sarà plastica, equilibrata e armoniosa; avrà il gusto dell'eternità.

MARIO TOZZI

CORSIVO N. 56

Balbo e i suoi cento Atlantici sono tornati tutti coperti e avvolti, come in tele di ragno, da brandelli di cielo frange di nuvole e d'etere. Avevano strane dimensioni e forme, come di arcangeli; rimettendo piede a terra han ripreso statura e sagoma d'uomo, e, come noi, un posto verticale sulla terra.

Anche il nostro pensiero, che li aveva sempre accompagnati, nella loro ultima scia è sceso dal cielo alla terra di Roma. Così il mondo è cambiato intorno ai nostri pensieri. Nel cielo, mutarsi e improvvisarsi continuo di possibilità. Roma: ordine totale e cosciente, forma essenziale, atmosfera sicura.

Questa immensa impresa è l'ultimo colpo dato a ogni retorica. *M. B.*

LETTERE A QUADRANTE

Osservazioni sulla tecnica usata dai pittori nel Palazzo dell'Arte di Milano, dovute a Gabriele Mucchi uno dei più preparati e più distinti pittori che hanno operato alla Triennale.

Cari amici,

Il mio dipinto « la Madre » e la piccola « composizione » non sono affreschi, come del resto nessuna delle pitture murali della Triennale. Ritengo anzi sia stato grave errore e mancanza di serietà il parlare e lasciar parlare di « affreschi » a proposito di pitture che non lo sono.

Ho accettato con piacere di usare il « Silexore » perchè l'avevo già visto usare con successo in Germania. Il « Silexore » è un prodotto commerciale a base di silicato di Potassio (K_2 Si_2 O_3). Vi dirò subito che si sarebbe potuto usare semplicemente K_2 Si_2 O_3 come si vende nelle farmacie, opportunamente diluito con acqua. Io avevo già trattato questo mezzo.

La proprietà del silicato di potassio è di fissare i colori con un processo vetrificante che li rende inalterabili. Usata con sapienza, questa tecnica può quindi dare risultati eccellenti, simili a quelli dell'affresco. Si è lamentato il formarsi di macchie su quasi tutti i dipinti. In realtà i muri erano umidi e mal preparati. L'intonaco constava di due strati, di cui quello superiore, contenente polvere di marmo in gran quantità, formava come una crosta dura, affatto assorbente, male amalgamata con lo strato inferiore che si sbriciolava come zucchero. In questo strato poi, fatto forse troppo affrettatamente, sono rimasti inclusi grani di calce mal spenta che in questi giorni si sono gonfiati producendo piccole esplosioni dell'intonaco.

Voi sapete che a Carrà sono saltati addirittura dei pezzi di dipinto. Di questi inconvenienti gli artisti avrebbero tutto il diritto di lagnarsi col costruttore: infatti il pubblico non sa e non sta a giudicare qual sia la causa della cattiva riuscita dei cosidetti « affreschi », incolpandone senz'altro gli artisti. (Dico «pubblico» e non parlo dei critici, perchè costoro, amici cari, hanno dimostrato per la maggior parte di non saper nemmeno distinguere un fresco da una pittura ad olio).

Ma è certo che le macchie son dovute anche alla maniera di usare il liquido Silexore. Prova ne sia che i dipinti a tempera non ne hanno sofferto. Prova ne sia ancora, che la parte di muro contornante certi dipinti pieni di macchie, è intatta, per quanto intonacata col Silexore.

Secondo me il Silexore, come ci è stato fornito dalla fabbrica, era troppo denso e formava sulla superficie dipinta uno strato vetroso così compatto da impedire, se umidità era nei muri, l'evaporazione. Io stesso nella parte alta del mio dipinto « la Madre » — dove avevo usato Silexore troppo denso, ho visto comparire una macchia, che esiste tuttora. Ma essendomi stato detto che il Silexore contiene silicato di Potassio alla densità di circa 30 gradi Beaumé, e, ricordandomi di aver già dipinto su muro con K_2 Si_2 O_3 diluito nella proporzione di un terzo di silicato e due terzi di acqua, e di aver ottenuto così ottimi risultati, ho diluito ancora il liquido Silexore con acqua pura. Da allora non ho più avuto macchie.

Il muro deve poter « respirare », per questo credo che l'aver diluito il liquido sia stato provvidenziale. Oltre a ciò non si doveva sovraccaricare il muro di strati vetrosi multipli che lo rendessero assolutamente impermeabile, si doveva quindi dipingere a velature e celermente. Le parti che mi sono riuscite meglio, sono quelle dove ho cercato di ottenere chiaroscuri e variazioni di tono sul pezzo che dipingevo, *mentre era ancora bagnato*, lasciandolo poi asciugare senza toccarlo: proprio come nell'affresco. Certo, la tecnica che si ottiene così non ha la ricchezza della pittura « in pasta » e non vi si possono ottenere le misteriose preziosità di tono proprie della pittura a olio, ma ho notato che tutti coloro i quali hanno dipinto spalmando il muro di una densa pasta di colore, e quelli che sono ritornati spesso sul lavoro, apportandovi correzioni e rifacimenti, hanno visto nascere le macchie fin dal principio e non son più riusciti a farle scomparire. Il silicato di Potassio a contatto con l'anidride carbonica contenuta nell'aria si scinde in un elemento deliquescente: carbonato di potassio; e in un elemento stabile, che è quello che fissa i colori: acido silicico. Io penso quindi che il sovrapporre molti strati di colore in certi punti del dipinto e meno in altri, abbia fatto sì che questo processo di scissione avvenisse disegualmente, o non avvenisse negli strati inferiori, così da rendere diversa, quindi macchiata, la superficie dipinta.

Le polveri fornite dalla ditta Silexore mi sono sembrate ottime come macinazione, ma ho trovato che la scelta dei colori era veramente deficiente: ho preferito i colori da fresco evitando, esattamente come per l'affresco, quelli meno sicuri.

GABRIELE MUCCHI

Sulla messinscena che si usa nell' Anfiteatro veronese; lettera postuma alle feste liriche e perciò non guastante le predette.

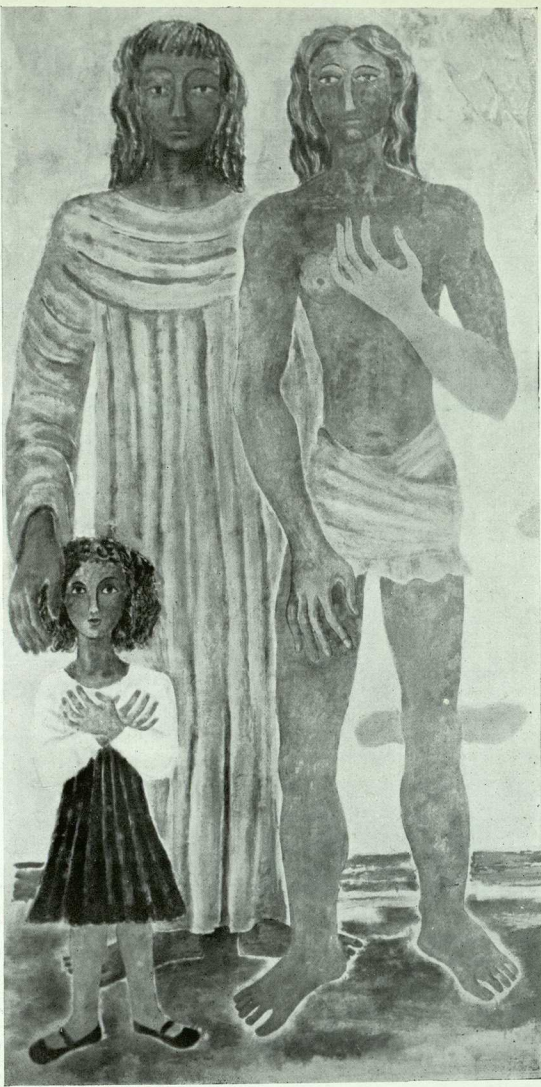
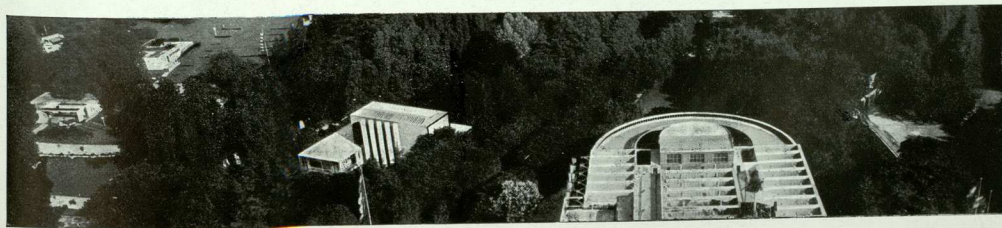
Cari amici,

La costellazione del mese di luglio par che da qualche anno si mostri singolarmente propizia alle grandi scoperte in pro' di noi poveri cultori delle arti di scena.

E il prodigio si rinnova all'occasione delle consuete profanazioni liriche in quell'Anfiteatro veronese che, veramente, non dovrebbe annoverare nella sua storia demeriti così spregevoli, da valergli i torti che annualmente subisce.

Or è invece, che in sulla prima estate, siamo tutti disturbati da una non disinteressata grancassa, che tiene eziandio dell'organetto a ripetizione, battuta a forti colpi per richiamare l'attenzione del mondo intero sugli strabilianti ritrovati scenotecnici all'Arena.

E gli organizzatori dello spettacolare mercato affermano, anzi urlano, col mezzo compiacente di giornali e riviste di avere essi finalmente inventata la soluzione dell'arduo edifizio e dell'armonico movimento delle scene, assumendo qual punto di partenza, come tutti gli incapaci, la negatività e la insufficienza di ogni tentativo degli anni decorsi.

Naturalmente anche per la recente stagione abbiamo letto, commossi, l'abituale preludio reclamistico con il quale si esaltavano alle stelle, sempre con le identiche parole, l'inventiva e il merito di chi aveva finalmente risolto l'antico, travaglioso problema d'arte figurativa, donando alle scene un nuovissimo sviluppo di profondità, ritraendo un ausilio completo dalla prospettiva che la càvea può offrire al di là del palco, sfruttando integralmente tutti i piani dell'arco di gradinata delimitato dal boccascena, per la costruzione, e di praticabili indipendenti, e di prospetti e rilevatezze ornamentali: il tutto intonato ed inteso al più monu-

Jenny Wiegmann - Statua nel Padiglione alla Triennale. *Gabriele Mucchi - Particolare de "La madre„ alla Triennale.*

mentale e completo estetismo dell'ampiezza.

Premesso che come diremo poi, abbiamo anche questa volta constatato precisamente tutto l'opposto, noi purtroppo non dimentichiamo come il primo ed unico anno nel quale fu realizzato questo disegno ideativo, e che, in verità, solo potrebbe giustificare la presenza di scene nell'Anfiteatro, fu un vergognoso coro di *crucifige* addosso agli inventori di quelle scene plastiche.

Ci soffermeremo solamente sulla realizzazione scenica del *Lohengrin,* perfettamente adeguata a quella musicale.

Anzitutto abbiamo potuto ammirare come, a scopo di ampliamento, il boccascena, e con esso quindi per buon tratto lo spazio suo dipendente, fosse stato derubato di parecchi metri, ad opera di due colossali e mostruosi misirizzi laterali di cartone e tela trasparenti e sconnessi; si è trattato di alcuni enormi dadi disposti a gradinata, fortemente simiglianti di colori alle oneste ceramiche di Faenza, di una foggia cosidetta «900», la più stonata alla natura e allo stile dell'ambiente. E questi cubi, con lor mole gigantesca venivano di poi ad escludere dalla visuale gran parte della gradinata a fianco del palco; gradinate che sono state così, comodamente esonerate dalle eccezionali funzioni sceniche che l'imbonimento reclamistico aveva generosamente affidato a tutta la porzione di càvea delimitata dal boccascena.

Considerato dunque, come la scena e la sua funzione sieno state ristrette al massimo grado, ci troviamo, al primo quadro del *Lohengrin,* come ognun sa, in riva alla Schelda; al di là di questa il suggestivo panorama fiammingo era costituito dalle impassibili millenarie gradinate: tale nella sua integrità, fatta di niente, la scena miserevole, che tutto aveva della landa brulla, fiore di rachitismo scenografico, massimamente in quanto destinata a Cesari e Cavalieri; sole, ad ornamento del paesaggio ignudo, una quercia sparuta, disseccata e vizza, autentico campione di fitopatologia, ridicola e inconcludente come il re-burattino, cui, giusta la didascalia, sovrastava in protettiva quanto umoristica maestà.

La scena, vivaddio, non ospitava o dimostrava altra cosa alcuna, e la càvea restava libera e indisturbata.

Giunti al secondo atto, abbiamo contemplato un castello tozzo, uniforme, senza profondità, tutto sul medesimo piano di scena, senza giuoco alcuno di prospettive o di continuazioni susseguenti: castello che occupava, cioè precludeva allo sguardo, alcuni ordini delle gradinate retrostanti, e questo per il solo effetto di quel minimo di altezza, che anche la miglior volontà dei suoi ideatori non gli aveva potuto proprio togliere.

Ma sopratutto, ben si noti, la scena, a corpo strutturale unico, era quindi unitaria e semplice, e non già, come reclamata, profonda e plurima e complessa.

Un particolare memorabile per stonatura e puerilità era costituito dalla regal chiesa a destra, così maestosa da riabilitare architettonicamente il più umile dei sacelli campestri. Due colonne di stile egizio sbagliato sorreggevano un paio di nicchie pretensiose di bizantino: e, a coronar l'opera, il pronao era sormontato, non si sa perchè, da due balordi travicelli, disposti come d'uso in certi diffusissimi giuochi per ragazzi.

Il salotto nuziale del I quadro dell'atto terzo (che, soggiungasi, fu poi ricostruito immutato, quale prigione per gli ultimi disgraziati giorni di un infelice *Trovatore* di poi eseguito, e nel quale in compenso si giunse a presentare un'allegra coreografia di autentiche *girls* in danza classica!) non esisteva assolutamente secondo tal nome.

Noi non abbiamo visto che tre miserabili tele di sacco, che tanto avevan di regalità come i cenci di un pecoraio: tele disposte a mo' di tendaggio completo, secondo un espediente condannato dai principii più elementari della moderna messa in scena.

Il giardino di cui «gli olezzanti incensi» si manifestava soltanto nella fantasia dell'Autore che se, poveretto, avesse potuto supporre una mortificazione così degradante della sua opera, ancor che non preferita, nè certo preferibile, avrebbe esteso a questa pure il divieto di emigrazione da Bayreuth! L'unica cosa che una cotal scena ricordava da vicino era un vero e proprio ingresso da baraccone in fiera plebea.

Per venire di poi a un breve cenno sulla magnificenza delle luci, è innegabile che nonostante l'ausilio dei due giganteschi capannoni-lanterna che facean scorta al boccascena, la luminosità più spietata, quale raggiunta nei quadri, vien definita buio pesto in qualsiasi teatro che si rispetti.

Ma, a completare il ridicolo e, nemmeno a farlo apposta, la confusione e l'oscurità, cari e benemeriti ai tiri antiaerei, occhieggiavano dal sommo delle gradinate in prospetto al palco, due arrugginiti fanalazzi fuori uso, il cui contributo per fortuna, fu pressochè insensibile, per la opacità ed insufficienza ottica degli strumenti.

Il tutto, per finirla, così bene governato, che ci fu possibile ammirare, all'atto secondo, come la oligoemica luna che dardeggiava sguardi malaticci sul famigerato verone di Elsa, continuasse tranquillamente a risplendere (per dir così) senza avvertire che, in omaggio al principio della distribuzione del lavoro, indubbiamente noto pure a' tempi di Lohengrin, il sole si impossessava della scena.

BRUNO CASTELFRANCHI

Sulla fotografia esclusiva di Mussolini, pubblicata in Quadrante 4. *Ghitta Carell, artista dell'obbiettivo, racconta un episodio di grande interesse.*

Cari amici di *Quadrante,*

Sono lieta che il ritratto del Duce, che avete pubblicato nell'ultimo numero, sia tanto piaciuto. Da molte parti mi si chiedono le mie impressioni di quella gran giornata.

Essa è ancora, e rimarrà sempre, impressa in me. Posso descriverla come se fosse questa mattina.

Stringo in mano, con un senso di viva soddisfazione, la lettera d'invito a fotografare il Duce, e tuttavia mi sembra incredibile che si possa far portare, nella sala più importante d'Italia, tutti gli strumenti del mestiere, pacchi ed accessori, senza alcun controllo.

Naturalmente il personale è informato della mia venuta, ma attendo invano una visita, almeno pro forma, agli oggetti che ho fatto portare. La valigia è pesante, carica di lastre e di telai; bisogna far salire al piano superiore il grande apparecchio fotografico da studio, la lampada; gli uscieri provvedono cortesemente al trasporto.

Esamino allora, una per una, le varie sale a cominciare dalla famosa sala del Mappamondo per trovare quella più adatta alla presa. Tutto ciò accade la sera prima del giorno fissato, ma non posso ancora trovare il posto adatto, la luce è incerta, preferisco attendere domani mattina. Ripasso prestissimo perchè so che il Duce alle otto e mezzo siede già al suo tavolo di lavoro. La mia ansia impaziente è messa a dura prova: affari urgenti chiamano il Capo del Governo altrove, egli sarà assente tutto il giorno da Pa-

lazzo Venezia, tutte le udienze sono rinviate. Non rimane che attendere pazientemente il giorno successivo, ma non tutto il male vien per nuocere. Sento che ho bisogno di questo tempo per prepararmi spiritualmente, per poter manovrare l'apparecchio senza batticuore, per guardare nell'anima dell'Uomo dirittamente. Questo infatti era per me lo scopo ultimo di tale fotografia. Accogliere nel mio spirito, almeno per un attimo, la luce di così potente personalità.

Per lo stesso giorno è segnata tra le udienze anche quella di una scultrice polacca. Ciò mi persuade poco. La trovo nella sala contigua a quella di lavoro del Duce, cominciamo subito col fare le ipocrite per non lasciare trapelare la nostra eccitazione; e per darci un contegno io aggiusto la mia macchina e lei si affacenda intorno al cavalletto. So che la mia compagna di ventura ha già ritratto tutti i Sovrani di Europa, anch'io mi sono trovata di fronte a molti potenti, ma tutte e due, senza dircelo sentiamo che Mussolini rappresenta la prova del fuoco.

Con queste considerazioni, accolsi con gioia la comunicazione di un ulteriore rinvio, e non mi dispiacque che passassero altri tre giorni prima di trovarmi dinanzi alla desiderata presenza di Lui.

Ho letto molti libri su Mussolini, conosco tante persone che lo avvicinano giornalmente, ma nessuna descrizione risponde ai sentimenti che ho provato. Ho cercato di capirlo raccogliendo in uno sforzo di volontà fino alla tensione estrema tutti i miei sensi, e due parole hanno traversato come un baleno il mio cervello: « artista, profeta ». L'impressione del primo attimo raggiunge man mano una chiarezza e una certezza che mi sgomenta. Nei quindici minuti che seguono, mentre si parla e io lavoro, l'immediata sensazione acquista contorni sempre più chiari e precisi, il mio giudizio pertanto si può tradurre così: « La fulminea percezione dell'artista e la fede del profeta al servizio di un cervello potente e infaticabile ».

Mi ripeto intanto, mentre preparo la macchina e cerco di dominare la mia commozione, un tacito comando: devo e voglio eternare questo volto, il vero volto.

Ogni fotografia rappresenta davvero una lotta col soggetto se si vuole svelarlo nella sua verità più profonda e nella sua intima essenza; lascio quindi ad altri a giudicare quanto sia difficile lottare con un tema che si esprime nella sintesi somma: « Duce ».

Egli mi agevola il còmpito obbedendo gentilmente alle inevitabili direttive che devo impartire nell'interesse del lavoro, e un senso di dolcezza m'invade mentre mentalmente ripeto, quasi per intima necessità di persuasione: « Mio Dio, com'è giovane quest'uomo e com'è buono, il suo sguardo è pieno di comprensione! ».

Non sono ancora passati cinque minuti, e già ho fatto tre fotografie. Devo lavorare presto e bene, curare i più piccoli particolari. Accomodo perciò le pieghe del vestito, il polsino che è troppo sceso, ed egli mi aiuta.

— E ora che cosa vuol fare ancora, signorina? — mi domanda senza impazienza.

— Ora vorrei non tremare — rispondo quasi con un senso di liberazione. Pensi che attendo da nove anni quest'occasione perchè vorrei mostrare al mondo il vero volto del Duce.

Mussolini scambia un sorriso col suo segretario, l'unica persona presente alla posa; il comm. Chiavolini mi aiuta per rendere più rapido il lavoro. Durante la mattinata ci debbono essere ancora molte udienze: ministri e rappresentanze nazionali ed estere attendono e io mi affretto perchè sento che ogni minuto è prezioso e sarebbe una mancanza di tatto indugiare troppo. Mi rivolgo al comm. Chiavolini e gli chiedo una sedia perchè vorrei fotografare il Duce seduto.

Mentre egli siede con mossa composta ed elegante, decido di ritrarre la testa e attendo che egli spontaneamente sorrida, ma non posso trattenermi dal pensare:

— (Nei ritratti che gli hanno fatto finora hanno cercato di rendere specialmente l'espressione imperiosa e severa mentre lui sa così bene sorridere. Come in questo momento). Poi dico ad alta voce: — Ecco, se fosse possibile vorrei poterle fotografare anche la voce, ma al naturale, perchè, aggiungo, la Sua voce è bellissima. E ora, Eccellenza, abbiamo finito.

Sorride e si alza e si avvicina all'apparecchio: un grande esemplare a stativo.

— È un prodotto italiano — gli dico — l'ho comperato a Milano perchè nessuna macchina tedesca ha una costruzione così perfetta.

Egli legge la targa del fabbricante: *Luigi Piseroni - Milano.*

Si compiace per l'acquisto; poi, stringendomi la mano con forza, mi dice:

— Ora la saluto — quindi, sorridendo ancora aggiunge: — Mi farà poi vedere che cosa ha saputo fare.

Seguìto da Chiavolini il Duce si ritira nella sala del Mappamondo dove l'attende il lavoro. In questa sala, all'infuori della grande scrivania, non ci sono altri mobili. Mussolini profitta di ogni minuto anche tra due udienze, per scrivere o leggere qualche cosa.

Resto per qualche tempo come elettrizzata, la commozione è forse maggiore ora che ho la coscienza di avere superato la gran prova. Ma devo andare, chiudere l'apparecchio, riunire i vari attrezzi. Tre uscieri mi aiutano e portano via la macchina. Nel frattempo il Segretario ritorna, osserva i miei album e ne porta uno al Duce per fargliela vedere.

In quest'ultimo quarto d'ora di attesa affiora alla mia coscienza, quale sintesi delle varie e profonde impressioni avute, il preciso sentimento che il carro precipitante della storia ha finalmente trovato il suo formidabile freno.

GHITTA CARELL

Sul modo di concepire una pittura come realtà indipendente dal « gusto ».

Cari Amici,

Lo spirito critico è qualità facilmente acquisibile, è raro possederlo profondamente, chè per giudicare sono necessari punti di riferimento precisi e cultura, sensibilità, chiarezza d'idee.

I giovani pittori, in genere, prendono delle cantonate. Non discuto se queste siano o no salutari, certo l'esuberanza giovanile, la febbre di lavoro vanno disperse e potrebbero essere meglio utilizzate.

Oggi che v'è sete di chiarezza, si conclude che troppo ci si è soffermati e infine compiaciuti intorno alla « maniera d'esprimersi ». Tutti i linguaggi sono buoni per raccontare: i più semplici, i più essenziali.

L'arte popolare, ad esempio, piace all'intellettuale per la sua semplicità, può essere negata perchè non essenziale. L'artista per parlare in modo diretto, universale, allo spirito degli altri uomini, si serve dei sensi come di un passaggio obbligato, come di rotaie, e giunge a realizzare in armonia dell'ambiente (spazio) e del tempo in cui vive.

Penso che l'uomo ripiegato verso se stesso, vede l'universo riflesso in se, come in uno specchio. Nella possibilità di proiettare le immagini percepite, vibranti d'idee, di sensi umani e cosmici, da passivo diventa maschio nella creazione dell'opera.

Un principio passivo, uno attivo e un risultato. Così all'infinito, nel concatenarsi di ogni causa ed effetto. Nel suo concretarsi e nel rivelarsi l'arte è cosa di amore. Non s'impone mai brutalmente, nessuno la penetra con violenza. Quindi per afferrare il senso vero di una musica, di una pittura, di una statua, è necessario ascoltare, vedere, rivedere, fintanto che, schiuso l'intelletto d'amore, colore, linea, suono, forma parlino mediatamente ai sensi, immediatamente all'anima.

Se si accettano tali presupposti si esclude la teoria «che è bello ciò che piace». Opinione comoda e borghese, che include una relatività troppo spicciola, trionfante nello scorso secolo, che il tempo ha dimostrato naufragare sempre in estetismo e decadenza. È superficiale parlare di buon gusto e cattivo gusto sulle opere di certi grandi: Masaccio, Bach, Dante. «Le bon goût».

L'educazione per la comprensione della pittura è lenta. Da prima il neofita, nel muoversi ai gesti più sottili dell'essere, accede alle forme passive comuni, più facili. Piace il lato sentimentale (chiaro di luna, barchetta sul lago, vecchio pescatore, canzonetta napoletana). In un tempo successivo, scoperto il meccanismo troppo semplicista di quel mondo, l'interesse si volge alla tecnica. Si sviluppa il gusto, momento pericoloso. (Le donne hanno gusto, come l'artigiano di classe). Il colore e la linea hanno un loro fascino: l'incanto si manifesta con maggiore o minore densità al semplice e al cerebrale, al bambino e all'adulto.

È complicato darsi ragione della metafisica del colore e della linea. La moltitudine dei dilettanti, dei presunti artisti, si ferma a quel punto. La possibilità d'afferrare il fantasma emotivo, tradotto miracolosamente nella grafica pittorica, esige sempre più una maggiore concretezza verista a danno dell'intima spiritualità della rappresentazione. Per il borghese «la pera» deve essere così «ben dipinta» da poterla quasi staccare dal quadro, «che sembri vera». L'intellettuale pretende che il quadro figuri alcunchè di complicato a decifrare, caro solamente ai sensi della sua realtà: nello stadio successivo, di più matura comprensione, preoccupa la tecnica trascendente. Si tratta di colore inteso come spazio, tonalmente, si tratta di composizione lineare e spaziale, di pieni e vuoti, e aderenza di mezzi pittorici equilibrati secondo la necessità di rappresentazione.

L'opera di narrazione epidermica (volendo alludere al quadro di genere, alla narrazione storica o all'operetta metafisica allo scoperto) non arriva a raccontare. La «pittura» racconta alle intelligenze, di umanità, di bellezza in essenza, di mondi che tutti sanno ma che non tutti vedono: perchè l'artista in se stesso volto — demiurgo — traduce queste immagini riflesse come in uno specchio, dalla materia più sottile che è lo spirito alla materia più greve.

EMANUELE CAVALLI

Sulla necessaria collaborazione tra artisti e artigiani e sulle pagine ostili al lettore.

Cari Amici,

Possiamo definire «pagine ostili», senza pericolo di sbagliare, la maggior parte dei tentativi fatti dall'arte grafica attuale. Cause, le solite di tutte le arti. Artisti e tipografi «a tutto fare», che risolvono i problemi estetici col libro dei conti fatti, sulle ultime tendenze della moda. Se in tipografia esistessero le leggi della statica necessarie all'architettura, chissà quante pagine sarebbero cadute in testa agli autori. Purtroppo la carta accetta tutto. Accetta però per nostra fortuna anche le calde parole d'incoraggiameno di P. M. Bardi sulla necessaria collaborazione fra artisti ed artigiani.

La nostra convinzione di questa utilità è assoluta, ed è a pro' di questa che vogliamo segnalare alcuni inconvenienti che accorceranno la strada per arrivarci.

Per ottenere buoni risultati da questa collaborazione, bisogna raggiungere degli equilibri di competenza e di comprensione. Bardi in proposito è molto preciso: «il progresso del gusto si avrà via via che più intenso e più rapido sarà lo scambio delle idee e dei giudizi».

Tutte le volte che abbiamo dovuto fare lavori in collaborazione con artisti, non ne abbiamo trovato uno che si fermasse allo scambio di idee e di giudizi, e potremmo citare in proposito molti nomi che oggi si scrivono tutto in maiuscolo, ed una sequela di risultati scadenti.

Qui sta il grande sbaglio che determina l'antipatia o forse solo l'apatia della massa dei tipografi a questa necessità vitale di miglioramento e di collaborazione.

L'arte applicata non è pura fantasia, deve soggiacere a delle leggi sistematiche, e la tipografia più delle altre, avendo persino il sistema base di misurazione diverso dal decimale.

L'abilità del tipografo sta proprio nel saper eliminare a costo di lunga esperienza e di amore questa ribellione del materiale sistematico alla fantasia, e portarlo il più possibile verso le forme estetiche dettate dalla creazione dell'artista.

Questa scontrosità ed incomprensione degli artisti a piegarsi alle leggi succitate la si può notare in tutte le pubblicazioni che hanno tentato impaginazioni nuove, eccessive quadrature di linee, ove il carattere si rifiuta e mostra tutta la sua meccanicità attraverso le spaziature irregolari fra lettera e lettera. Il segreto delle belle pagine di Bodoni sta appunto nell'eliminare questi semplici inconvenienti.

Infatti basta guardare uno dei suoi frontespizi, oppure una delle sue pagine di campionario, per vedere che il carattere sembra creato appositamente per le sue magistrali proporzioni e non le proporzioni che obbligano il carattere, come succede ora. «Campo Grafico» nei suoi esperimenti d'impaginazione e nelle sue illustrazioni di lavori d'uso comune, intende dimostrare questo. Intende dimostrare anche il principio di educazione che si deve portare al pubblico-lettore con belle pagine leggibili, e farlo imparare a distinguere i cattivi dai buoni tentativi.

Noi non vogliamo far del nuovo ad ogni costo, ma semplicemente formarci un gusto innovatore col raggiungimento del bello non disgiunto mai dal calcolo dosato dell'applicazione pratica, e soprattutto creando pagine che non manchino di rispetto al pubblico-lettore, spesse volte troppo indulgente.

ATTILIO A. ROSSI

CORSIVO N. 57

L'antichità potrebbe essere considerata come pietra di paragone qualora fosse un valore assoluto, trascendentale; ma poichè anch'essa, come la nostra epoca, è legata a contingenze storiche determinate o determinabili — e quindi è affatto relativa — non può servirci da metro per misurare l'entità delle nostre cose.

C. S.

(QUALCHE LIBRO)

L'ARCHITETTURA CLASSICA

G. K. Lukomski, già architetto-conservatore dei Palazzi imperiali di Zarskoie-Selo, è un innamorato dell'architettura classica, una specie di Winkelmann moderno che afferma la necessità di un ritorno allo stile greco romano. Egli si appoggia pensoso sulle architetture e sui tomi dei trattatisti con quella compitezza propria di certe statue del Canova: come per rivelare la sua fede.

Lukomski ha scritto molti libri di storiografia sull'arte del costruire, e ora ne pubblica un altro, il primo crediamo in lingua italiana: «I Maestri dell'architettura classica da Vitruvio allo Scamozzi» (Ulrico Hoepli ed., Milano, 350 illustrazioni, L. 150). Si tratta di un volume di gran mole accuratissimo nell'edizione com'è costume di Hoepli, opera di utile consultazione.

Parlando di architettura classica l'autore ha voluto incuneare il suo lavoro nella polemica dell'architettura, come per avvertire i lettori che l'Italia ha degli interessi colossali da calcolare nella scelta dello stile futuro della propria edilizia. Nella prefazione il Lukomski dimostra che della polemica per la nuova architettura ha appena appena sentito parlare da quarta persona. Egli infatti la circoscrive in un dibattito 1933 tra gli accademici Piacentini e Ojetti, il dibattito degli archi e delle colonne, che è non solo un futile e trascurabile episodio della polemica, ma altresì un mascheramento di posizioni da parte di quell'architetto Piacentini il quale vorrebbe passare alla storia (scritta dagli scemi, però) come l'aedo del razionalismo: egli si fregia nel libro di «Tavole» come questa: «Tutto quanto non serve più ai nostri mutati bisogni, e non dice più nulla alla nostra anima, tutto quanto è puro ricordo storico, cadrà; anzi è già caduto per sempre» (ma il triste è che non cadranno i musei architettonici che l'araldo ha spiccicato in mezza Italia).

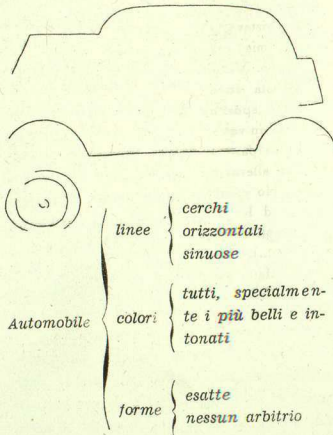
Ebbene l'autore prende a fondamento della situazione della polemica dell'architettura in Italia nientemeno che le sabbie mobili piacentinesche e i brontolamenti di uomo Ojetti. E' per questo che saltiamo di pari passi la prefazione scritta a orecchio: ma con un orecchio nato disgraziatamente sordo.

I professori facciano i professori, non si mescolino nelle faccende di vita: ci procurino il materiale grezzo a noi, che lo lavoriamo e interpretiamo noi. D'altra parte gli Italiani che hanno scritto di architettura russa sono andati in Russia a studiarla e non si sono mai messi in condizione di essere smentiti sull'informazione così come facciamo noi cordialmente, oggi, con il Lukomski a proposito della sua prefazione.

Detto questo, aggiungiamo che il libro da un punto di vista storiografico è notevole per la raccolta di un vasto materiale sulla letteratura dei teoretici e dei trattatisti. Il Lukomski si è rifatto a tutti gli studi di questo genere e li ha coscienziosamente esaminati e vagliati, e ne dà conto con dottrina, suscitando l'interesse del lettore.

P. M. B.

CORSIVO N. 58

Modernità.
*Su questi dati lineari Giotto avrebbe dipinto assai bene un'*automobile.

Queste sono le ragioni figurative.
Questi non sono ancora i dati della realtà.
Ma ricordate che senza le ragioni figurative del nostro tempo avrete una real*tà d'altri tempi.* *RENATO BIROLLI*

MASSIMO BONTEMPELLI E P. M. BARDI DIRETTORI; P. M. BARDI DIRETTORE RESPONSABILE
SOCIETÀ GRAFICA G. MODIANO - MILANO CORSO XXVIII OTTOBRE, 100

CORSIVO FUORI SERIE

In un giornale milanese il poligrafo d'arte Vincenzo Costantini direttore di un giornaletto d'arte, del peggiore giornaletto d'arte del mondo, tenta di attaccare briga con noi.
V. C. è un illuso: si illude, che noi lo si prenda sul serio: il portabandiera degli illusi.
P. M. B.

AMERICANE D'OGGI

Nel Romanzo di I. Paterson

"Mai Domandar la Fine"

Tre Americani si ritrovano a Parigi: Paolina, bella, spiritosa e prontissima nel reagire agli stimoli della vita: Marta, piccante e talmente piena di battute inattese che gli uomini per questo la ricordano: Russell, un uomo positivo, idealista ma dal pensiero sereno.

Pur conoscendosi da anni, per molto tempo non si eran più visti ed il loro incontro, questa volta, è reso ancor più intimo da quella simpatia, spontanea e reciproca, che unisce coloro che hanno avuto a comune numerose esperienze. Una volta assieme essi scoprono molte cose che non avevano mai conosciute e molte ne scoprono una seconda volta che avevan creduto ormai perdute: L'amore, la gelosia, la gioia ed il dolore.

La vicenda si svolge fra Parigi ed il Belgio, di qui a Londra, poi di nuovo a Parigi e par che chi la vive abbia due volti: uno fisso al passato, l'altro al presente.

Ciò fa sì che essa ci riveli la vita privata dei protagonisti con le sue vicende amorose, nuziali, col loro lavoro e, soprattutto, la loro osservanza e le loro infrazioni ai Dieci Comandamenti.

Da quanto i protagonisti di questo libro fanno, dicono e pensano, si può ricostruire la storia della vita odierna in America, ed a buon diritto questo libro potrebbe chiamarsi una complessa biografia di quegli Americani che hanno vissuto prima, dopo e durante la guerra.

Carl Van Doren nel suo saggio sul libro per la Literary Guild così si esprime:

"Nei romanzi, di solito, l'autore ci presenta nelle prime pagine i protagonisti facendo una discussione a tre dimensioni sulla loro natura e sulle loro esperienze passate. Presentazioni siffatte nella vita invece non avvengon mai. Nella vita le persone le conosciamo gradatamente man mano che vengono in luce certi fatti e certi dettagli.

"Il romanzo "Mai domandar la fine" si contenta di usare lo stesso metodo della vita reale. I protagonisti comincian subito a parlare e ad agire e la loro natura risalta alla luce delle loro parole e delle loro azioni. Più tardi l'autrice rivelerà ai lettori i pensieri intimi e i ricordi dei protagonisti perchè il loro quadro sia così completo."

"Sono avvenute delle vere guerre e sono stati addirittura rovesciati dei governi per scoprire quanti anni ho io" — disse Isabel Paterson a chi l'intervistava sulla propria vita — "La mia età non riguarda proprio nessuno. Vi dirò che gli inizi della mia vita sono stati oscuri. Mi son dovuta spostare a ponente dell'America in varie riprese ed ho trascorsa l'ultima parte della mia fanciullezza in un allevamento del Nord occidentale. Ho cominciato a lavorare a 18 anni ed ho fatto 23 o 32 mestieri differenti (23 o 32 perchè non li ho contati...).

Ho fatto un pò di tutto, anche la contabilità ma mi era assai difficile perchè tutte le volte che mi capitava di fare una moltiplicazione dovevo cercare di ricordarmi la tavola pitagorica di bel nuovo... Questo si chiama creare...

Sono stata vario tempo nell'America occidentale impiegata nella redazione di alcuni giornali e circa dieci anni fa divenni segretaria di Burton Rascoe presso la N. Y. Herald Tribune, addetta alla recensione dei libri. Poi son rimasta lì."

(**Mai domandar la fine** Romanzo - **L. 12.—**).

RISTAMPE

Giudizio sul Bolscevismo

di GAETANO CIOCCA

È il libro del momento accolto con un successo travolgente.

III Edizione

PERIFERIA

di PAOLA MASINO

Premio Viareggio

II Edizione

Un'avventura a Budapest

di Ferenç Körmendi

Romanzo vincitore del Concorso internazionale degli Editori inglesi e americani associati.

VIII Edizione L. 12.—

Giro del Mondo

di G. G. NAPOLITANO

I due volumi di quest'opera che ha ottenuto il *Premio mediterraneo*, sono stati riuniti in un solo volume di 350 pagine. Copertina a colori. Lire 10.—

CAESAR

di MIRKO JELUSICH

La più grande biografia che mai sia stata scritta. (*Wiener Zeitung*).

III Edizione L. 15.—

CACCIATORE SI NASCE

di EUGENIO BARISONI

III Edizione L. 9

Questo giornaletto, che pubblica notizie librarie, primizie, critiche e novelle, viene spedito GRATUITAMENTE a chi ne faccia richiesta all'

EDITORE BOMPIANI - VIA S. PAOLO, 10 - MILANO

TROPICI

Dal SENEGAL ALL'ANGOLA

di VITTORIO G. ROSSI

Uno stregone.

VITTORIO G. ROSSI — scrittore istintivo, estroso, ricco d'umorismo, fervido di colori descrittivi e di pulsazioni drammatiche, di vena narrativa e d'agilità cromatica — è tutto in questo spregiudicato libro di viaggio africano.

Il successo di **Tropici** certo supererà quello delle sue fortunate opere precedenti: **Streghe di mare,** che è uno dei più forti e umani libri di guerra, e **Tassoni,** che fu definito un capolavoro di ironia e di penetrazione psicologica.

Dal Senegal alla Guinea, dalla Sierra Leone alla Costa d'Avorio e alla Costa d'Oro, dal Tago alla Nigeria, al Camerùn, al Congo e all'Angòla, VITTORIO G. ROSSI vagabonda con tutti i cinque sensi aperti e tesi, coglie aspetti fatti e tipi, uomini e bestie, negri e bianchi, e ne dà una rappresentazione originale, realistica, tutta rapidità di sintesi icastiche, osservazioni acute e profonde e guizzi d'umorismo.

Tropici è una potente e singolarissima testimonianza sull'Africa Occidentale.

(Volume di 250 pagine, copertina a colori, L. 6)

Libri famosi sulla Russia

H. KNICKERBOCKER

IL PIANO QUINQUENNALE SOVIETICO

IV Edizione

La Russia si affama per ingrandirsi

« Opera serena e obbiettiva ».
(" Gazzetta del Popolo ").

« Un libro che si legge con grande interesse ».
(" La Parola e il Libro ").

« In questa opera del Knickerbocker c'è vivo disinteresse, esame obbiettivo e sereno, agile documentazione di cose e avvenimenti quanto mai istruttivi per lo studioso e per il lettore curioso ».
(" Popolo di Romagna ").

« Un informatore ed un avvisatore ».
(" L'Italia che scrive ").

« Si deve essere grati al Knickerbocker ».
(" Rassegna Sindacale ").

Volume di 250 pagine, con 18 tavole fotografiche fuori testo . . L. **15.**—

H. KNICKERBOCKER

LA MINACCIA DEL COMMERCIO ROSSO

II Edizione

Il Piano Quinquennale visto dall'esterno

« Il Knickerbocker è riuscito con quest'opera a darci un'idea esatta di quanto avviene oggi nel paese dei Sovieti nel campo del commercio estero ».
(" Corriere Padano ").

« Gli scritti di questo Autore son tra i più interessanti che siano apparsi in questa materia. Non solo perchè sono il frutto di una osservazione spregiudicata, attenta e fedele, ma perchè sono dettati da uno spirito originale nel colpire i punti essenziali del problema e deciso a dire la verità com'è ».
(" La Rassegna Nazionale ").

« Dire che questo libro ha un potere avvincente per i nostri industriali, per i nostri studiosi di questioni economiche è semplicemente superfluo ».
(" Giornale della Libreria ").

Volume di 280 pagine L. **12.**—

Questo giornaletto, che pubblica notizie librarie, primizie, critiche e novelle, viene spedito GRATUITAMENTE a chi ne faccia richiesta all'

EDITORE BOMPIANI - VIA S. PAOLO, 10 - MILANO

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI

REVUE MENSUELLE D'ARCHITECTURE CONTEMPORAINE

C O R R E S P O N D A N T S

ALLEMAGNE: JULIUS POSENER – ANGLETERRE: W. W. WOOD
AUTRICHE: EGON RISS – BELGIQUE: EMMANUEL HENVAUX
BULGARIE: LUBAIN TONEFF – ESPAGNE: GUITIERRE SOTO
ETATS-UNIS: ANDRÉ J. ROBIN – GRÈCE: GEORGES KALYVAS
HONGRIE: GEORGES MASIREVICH – **ITALIE: P. M. BARDI**
POLOGNE: SZYMON SYRKUS – PORTUGAL: PARDAL-MONTEIRO
SUÈDE: VIKING GOERANSSON – U. R. S. S.: NICOLAS ILYINE
YOUGOSLAVIE: L. ILITCH ET S. PLANITCH

ANDRÉ BLOC, DIRECTEUR · **Mme M. E. CHAEN,** SECR. GÉNÉRAL · **PIERRE VAGO,** RÉDACTEUR

PARIS - BOULOGNE. SEINE, ● 5, RUE BARTHOLDI - TEL. MOLITOR 22-76

LIRE 5